

per

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Number 17 • Volume IV *Second Cycle* • September-October 1983

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

Ideologies and Literature is published three times a year under auspices of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, a nonprofit organization incorporated in the state of Minnesota and devoted to the promotion of socio-historical approaches to Hispanic and Luso-Brazilian literatures.

EDITORIAL BOARD

Hernán Vidal
Ronald W. Sousa
Antonio Ramos-Gascón
Anthony N. Zahareas
Russel G. Hamilton
Arturo Madrid

Editorial Secretary
Patricia Berg

Editorial Coordinator
Diego Muñoz-Campos

Ideologies and Literature welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese and, in some cases, French. Manuscripts submitted for the *Essays* section can be either of a theoretical or an applied nature, concerning problems and issues arising from a socio-historical study of Hispanic and Luso-Brazilian literatures and should normally not exceed 50 pages. Material for *Clues and Sources*, not to exceed 20 pages, should offer new perspectives on already established critical issues. *Review Articles* should address themselves to the discussion of problematic issues within the objectives of the journal, as suggested by the book or ensemble of books under review, and should not exceed 20 pages. Manuscripts for the *Theory* section should not exceed 30 pages. Manuscripts submitted should adhere in format to the second edition of the *MLA Style Sheet*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies and Literature* are their own, and do not necessarily represent the views of the Board of Directors, the Advisory Board of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, or those of the Editorial Board of the journal. Third class postage paid at Minneapolis, Minnesota.

Editorial and Business Address

Patricia Burg, Executive Secretary
Institute for the Study of Ideologies and Literature
34 Folwell Street S. E.
University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota 55455

Copyright © 1983, Institute for the Study of Ideologies and Literature
ISSN:

Ideologies and Literature

Subscription Rates:

USA:

Student: \$9.00 per year

Library Institutional: \$15.00 per year

Regular: \$12.00 per year

Patron: \$25.00 per year (Patron's name and address will be published in the Patron's list)

Price per Issue: \$3.00

I&L

Number 17

September-October 1983

Volume IV *Second Cycle*

Institute for the Study of Ideologies and Literature
Minneapolis
1983

Con este número *Ideologies and Literature* inicia su nuevo formato. Con él esperamos incluir una mayor cantidad de material. Esta es parte de medidas tomadas para reorganizar nuestras operaciones en relación a cambios internos y profesionales. De aquí en adelante la revista tendrá una aparición regular tres veces por año.

Patrons:

Inman Fox
Knox College

Claudia Schaefer
Paul Rodríguez-Hernández
Rochester, New York

James Parr
Univ. of Southern California

Elías Rivers
SUNY, Stony Brook

Héctor E. Torres-Ayala
Smith College

Paul C. Smith
Univ. of California, Los Angeles

Eduardo Forastieri
University of Puerto Rico

E. Bradford Burns
Univ. of California, Los Angeles

CONTENTS

ESSAYS

Lizandro Chávez Alfaro: "Identidad y Resistencia del 'Criollo' en Nicaragua"	1
Thomas E. Lewis: "Contradictory Explanatory Systems in Espronceda's Poetry: The Social Genesis and Structure of <i>El Diablo Mundo</i> "	11
Constance A. Sullivan: " <i>Macho</i> and <i>Machismo</i> as Loan Words to American English"	46
Hazel Gold: "'Ni soltera, ni viuda, ni casada': Negación y Exclusión en las Novelas Femeninas de Jacinto Octavio Picón"	63
Julio Durán-Cerda: "Luco Cruchaga, Iniciador del Realismo Crítico en el Teatro Chileno"	78
Neil Larsen and Ronald W. Sousa: "From Whitman (to Marinetti) to Álvaro de Campos: A Case Study in Materialist Approaches to Literary Influence"	94
José B. Monleón: "Las <i>Coplas</i> de Manrique, un Discurso Político"	116
José Arrom: "Gonzalo Fernández de Oviedo, Relator de Episodios y Narrador de Naufragios"	133
Susan Willis: "Nobody's Mulata"	146
Kathleen N. March and Luis Martul Tobío: "Las Sorpresas del Virtuoso Compromiso: El Indigenismo de Jorge Icaza"	163

THEORY

Héctor Mario Cavallari: "Semiótica del Confinamiento: En Torno a una Epistemología de la <i>Locura/Cordura</i> "	181
Desiderio Navarro: "Semiótica y Marxismo en la Ciencia Literaria"	206
Onésimo T. Almeida: "Mannheim's Dual Conception of Ideology: A Critical Look"	220

DEBATE

- Paul Ilie: "Dictatorship and Literature: The Model of Francoist Spain" 238

CLUES AND SOURCES

- Grínor Rojo: "Poesía Chilena del Exilio: A Propósito de *La Ciudad de Gonzalo Millán*" 256
- Ronald H. Chilcote: "Politics and Ideology in the Popular Poetry of Brazil" 279
- Juan A. Epple: "La Narrativa Chilena: Historia y Reformulación Estética" 294
- Juan Villegas: "Teatro Chileno y Afianzamiento de los Sectores Medios" 306
- Sara Castro-Klarén: "Traducciones, Tirajes, Ventas y Estrellas: El 'Boom'" 319
- Naomi Lindstrom: "Women's Discourse Difficulties in a Novel by Marta Lynch" 339
- Iris M. Zavala: "Astrology and Utopia: The Case of Diego de Torres Villarroel" 349
- Nancy Vogeley: "Mexican Newspaper Culture on the Eve of Mexican Independence" 358

REVIEW

- Elías L. Rivers: "*Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana)*" Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas and Iris M. Zavala 378

Volume IV
Second Cycle

Identidad y Resistencia del "Criollo" en Nicaragua

Lizandro Chávez Alfaro
Ministerio de Cultura, Nicaragua

Para tener una visión íntegra de los países del istmo centroamericano se ha de incluir una característica estructural y no obstante omitida con frecuencia: son países bifrontes casi todos; mejor dicho, son así con excepción del que limita únicamente con el Océano Pacífico: El Salvador.

Murdo J. MacLeod, quien de sobra conoce su materia, constriñe su historia socio-económica a una Centroamérica hispana, consciente de que existe otra Centroamérica que poco o nada tuvo de España más allá de la pretensión de encartarla en sus dominios, persuadido de que Centroamérica fue durante siglos objeto de disputa entre dos imperios. Esa otra Centroamérica es la que mira hacia el Caribe, el mar por el que tarde o temprano llegó la mayor parte de sus antiguos pobladores. Es ámbito natural de importantes grupos indígenas, pero asimismo es patria de los "garífonas" de Honduras, los "chambos" de Panamá, los "morenos" de Costa Rica o Nicaragua, o cualquier otro mote que nosotros los ladinos centroamericanos hayamos elaborado para nombrar oblicuamente al negro, al "criollo" de la costa del Caribe. Es su patria, en sentido estrictamente cultural, porque dondequiera que vaya por esa costa, encontrará lo suyo. Un criollo oriundo de Bluefields, Nicaragua, no tendría de extranjero más que el pasaporte al situarse en cualquier barrio negro de Tela, Honduras, de Colón, Panamá, o de Limón, Costa Rica. Tampoco sería extraño en Jamaica, Gran Caimán, Granada o Barbados. Ahí, entre los suyos, encontraría la lengua, el alimento, la música, la religión y todos los ritmos vitales con que se identifica; o sea, con toda una cultura que se plantó y creció de espalda a la otra Centroamérica, la que por boca de uno que otro de sus hijos más trasnochados, todavía llama a España su Madre Patria.

La Centroamérica del Caribe, la que fue determinada por su no hispanidad, tuvo históricamente sus dos zonas críticas en Belice, al extremo noreste del istmo, y en lo que hasta fines del siglo XIX se llamó la Mosquitia, sobre el litoral oriental de Nicaragua.

Belice, al que ninguno de los tratados con que las potencias imperialistas deslindaron sus rapiñas pudo restituirlo claramente a la

soberanía de Guatemala, ahora reclama su independencia en todos los foros internacionales.

La antigua Mosquitia, que hoy los nicaragüenses llamamos la Costa Atlántica, significó un fenómeno mucho más complejo, por su valor geopolítico, por su composición étnica, y sobre todo por la audacia con que la Revolución Liberal que triunfó en Nicaragua en 1893, supo sacar el mayor provecho de la coyuntura internacional de aquellos años.

En la Mosquitia hubo una cultura autóctona (la Miskita) que fue vilipendiada por los españoles como cualquier otra porción de la América indígena, más aún cuando no pudieron sojuzgarla; que fue instrumentalizada por los ingleses al grado de crear internamente una rara clase de simbiosis, y que los gobiernos de la oligarquía nicaragüense sumieron en los horrores de la sobreexplotación.

Con los ingleses en funciones de vehículo histórico, se introdujo en la Mosquitia ese otro factor cultural que aquí nos interesa delinear por lo menos en sus principales rasgos: el negro mudado y transmutado del África a las Antillas, y de éstas a la Mosquitia.

Por supuesto que no fue la única ruta ni el único destino de la inmigración forzosa de hombres y mujeres negras hacia Nicaragua. Tantos o más que a la Costa Atlántica llegaron a servir a los españoles establecidos en las cómodas planicies del Pacífico. La diferencia consistió en que aquí el modo de dominación española los diluyó biológica y culturalmente, en tanto que allá, el modo de dominación inglesa los preservó en la medida conveniente al cumplimiento de la misión que el colonizador les asignaba.

Es precisamente esa aparente integridad cultural, la preservada por el modo de dominación inglesa, la que en principio definió la condición de "criollo". A nadie se le hubiera ocurrido llamarle criollo a un negro de Granada, situado en la cara hispana de Nicaragua, y por tanto definitivamente asimilado a los valores del ladino; ni es concebible que este negro asimilado a su contexto ladino hubiera tenido afinidad alguna con aquel otro de condición criolla. El sistema que los arrebató, también los condicionó para que funcionaran—cada uno en su esfera—a la medida exacta de la modalidad de explotación que se los había apropiado. En la práctica, el sistema había negado rotundamente la supuesta permanencia de un vínculo racial, y mostraba que ser negro en Nicaragua, tener mayor o menor grado de ascendencia africana, no bastaba para ser criollo. Entonces, si no era suficiente el elemento étnico en rigor, ¿qué era, qué es el criollo?

De inicio, la simplificación nos lleva a formular que el criollo es fundamentalmente de ascendencia africana, protestante y de habla inglesa. En otras palabras, fue el producto de una esfera de influencia económica en la que sin remedio habría de adoptar esas características.

Para comprender cómo llegó a ser criollo, mejor dicho, cómo hizo su aparición en Nicaragua, habrá que acercarse un poco a los hechos, asomarse siquiera a cierta cronología que fue definiendo el curso de su

instalación en nuestra realidad.

La grave dificultad para conocer lo que fue ese proceso de "criollización", radica en la evidente parcialidad de casi todas las fuentes hasta ahora disponibles en lo que toca a la interpretación de los hechos. Los cronistas ingleses y sus descendientes se interesaban en exaltar los beneficios de la influencia británica, como es el caso de Bedford Pim, cuando en *The Gate of the Pacific* nos ofrece una imagen sonrosada de lo que eran el Rey Mosquito y su reino. Los enviados norteamericanos tenían por misión demostrar el fracaso de todos los colonizadores que les hubieran antecedido, y es así que en *Adventures on the Mosquito Shore*, Ephraim G. Squier se deleita en epítetos como "brutales" para describir a los "sambos". Para los historiadores de la muy hispana provincia de Nicaragua, herederos del odio engendrado por la impotencia para gobernar aquella parte de la nación—José Dolores Gámez, sobre todos—no vieron más que usurpadores y tribus errantes desafiando su poder.

A mi entender, los hechos vertebrales son estos:

La primera empresa británica vertida sobre la Costa Atlántica de Nicaragua, data de la primera mitad del siglo XVII. Fue una expedición comercial despachada en 1633 por la Providence Company, cuyo principal accionista era el Conde de Warwick. Phillip Bell, Gobernador de la isla de Providencia, para entonces convertida en colonia británica, encomendó la expedición al Capitán Sussex Cammock, quien se acercó a Cabo Gracias a Dios, en la desembocadura del Río Coco, con varias balandras cargadas de telas, chaquiras y otras chucherías. Troy S. Floyd, en su obra *The Anglo-Spanish Struggle for Mosquitia*, tiene razones para creer que Cammock iba acompañado de dos holandeses: William y Abraham Blauvelt, y atribuye a este último la conquistadora galantería de haber dado su nombre, en forma anglicanizada, al puerto de Bluefields, en Nicaragua, y a una bahía de Jamaica en la que más tarde ancló sus naves. Lo que importa deducir de este dato es, primero, que en 1633 se inauguró la ocupación de la Costa de los Mosquitos por parte de los intereses británicos; después, que a partir de ese año surgieron a lo largo de la Costa pequeñas colonias compuestas de algunos blancos y numerosos negros e indios, con los que se emprendieron trabajos para extraer maderas preciosas, maderas tintóreas, raíz de zarzaparrilla, y para cultivar la caña de azúcar y el añil; por último, que la operación de Cammock no se redujo al trueque de bisutería por Carey o cualquier otro producto que los sumos de Cabo Gracias a Dios estuvieron en capacidad de ofrecer, sino que comprendió una medida de penetración de largo alcance: la inmediata educación de un futuro jefe. El historiador criollo, Donnavan Brautigam Beer consigna en sus *Apuntes para una historia de nuestra Costa Atlántica*, que después de ganarse la confianza de los autóctonos, sin perder tiempo, Cammock envió al hijo de uno de los gobernantes a la metrópoli, para que al lado del Conde de Warwick—presidente de la Providence Company—aprendiera las dulzuras de la vida inglesa. Regresó de Londres al cabo de dos años, y cuando a su tiempo tomó el poder, fue el primero en solicitar para su pueblo la protección de la

Corona Británica.

Se ignora si ésta y las sucesivas peticiones de protección dirigadas a los reyes ingleses fueron correspondidas de monarquía a monarquía. Lo cierto es que la relación entre la Costa de los Mosquitos y Jamaica fue en acelerado ascenso, y fue ahí donde en 1687 se coronó al primer Rey de los Mosquitos: Jeremías I. La ceremonia, presidida por el Duque de Albemarle—de la que ha habido mofa y escarnio en todos los tiempos—tuvo lugar precisamente en Spanish Town, Jamaica.

Por Jamaica pasaba el incesante flujo de inmigrantes que iba a poblar los crecientes asentamientos de la Costa: Cabo Gracias a Dios, Tuapí, Sandy Bay, Bragman's Bluff, Pearl Lagoon, Bluefields, Corn Island, Punta Gorda y Río Maíz. Y al afianzamiento de cada colonizador le seguía el grupo mayor o menor de esclavos, la mano de obra para intensificar los cortes de madera o para ampliar el contrabando, que practicado en connivencia con los españoles de la provincia de Nicaragua, representaba un valioso tráfico de mercancías y productos agropecuarios.

Sin duda el más activo de los contrabandistas ingleses, y por tanto pieza clave para el progreso de la penetración inglesa en la Costa de los Mosquitos, fue William Pitt (Guillermo Piche para los españoles). Estuvo situado en la Costa norte de Honduras, aguas arriba del Río Tinto, desde donde amasó un capital representado por cañaverales que se extendían cincuenta millas sobre las riberas del Río Tinto, por extensos cortes de madera, enormes hatos de ganado, una regular flotilla de naves con las que exportaba sus productos a Jamaica, Nueva York, Londres; un emporio, en fin, que para 1740 tenía cuatrocientos esclavos negros.¹

Eminente impulsor del contrabando fue el gobernador de Jamaica, Edward Trelawney. Poco después de estallar una más de las guerras anglo-hispanas, la de la Oreja de Jenkins (apellido del marino inglés a quien un oficial de guardacosta español había desorejado), Trelawney decidió asir más firme y abiertamente la Costa de los Mosquitos, para lo cual despachó desde Jamaica al Capitán Robert Hodgson, yerno de William Pitt, y en abril de 1740 la bandera británica fue izada en Río Tinto y Sandy Bay, declarando súbditos británicos a todos los nativos del territorio, que menos de dos décadas después tenía una población de 1,500 blancos, 4,500 esclavos negros, y unos 10,000 miskitos y zambos.

Con no menos energía avanzaba el idioma inglés, trabajando día a día en la demolición de las lenguas africanas traídas por los esclavos, creando el código de dominación. Como en todo proceso de sometimiento integral, lo que se iba suprimiendo eran las lenguas del dominado para sustituirlas con la lengua del dominador. Por qué y cómo resistieron el embate algunas lenguas indígenas, en tanto que las africanas fueron finalmente aniquiladas? Esto sería materia a estudiar por aparte. Parecería tarea imposible reducir a la inanición y el deceso un patrimonio intangible como es el habla madre. Sin embargo, el avasallamiento de todos los tiempos lo ha logrado. Ahora mismo, nosotros los nicaragüenses asistimos a la muerte de la lengua Rama.

Más fácil aún ha de haber sido la muerte y transmigración de tantas lenguas africanas que sin duda se oyeron en todo el Caribe, y por tanto en la Costa Atlántica de Nicaragua. Digo transmigración porque de ellas quedaron numerosos atributos que siguen resonando en el inglés criollo que las absorbió. Y resuenan con tanta realidad que para el oído extraño son la negación de un exquisito idioma europeo, y para los racistas, son, simple y llanamente, las marcas de la inferioridad. Sin embargo, por encima de los remilgos de cualquier estragado academicista, el inglés criollo, tan impuesto como transformado por quienes lo asumieron hasta apropiárselo, es ahora intrínseco a una identidad, y vive con tanta creatividad como cualquier otro de los idiomas que en América plantaron los colonizadores.

La escandalizada reacción que suele verse en esos puristas, recuerda el susto y la repugnancia con que los primeros misioneros anglicanos vieron el recibimiento que les ofrecía el pueblo de Bluefields allá por 1833. Al anunciarse la llegada de dos santos hombres que venían a dar servicio religioso, la población entera se lanzó a la calle para recibirlos con tambores, danzas y cantos africanos. Los horrorizados misioneros, talvez respondiendo a un exorcismo con otro, lanzaron polvo sobre la concurrencia que, insumisa, contestó aventándoles palos a la cabeza. Dieciséis años después, los criollos de Bluefields repitieron el recibimiento a los Hermanos Mora, dos enviados desde Jamaica, quienes más experimentados en trabajos de evangelización, no sólo aceptaron la fiesta sino que se incorporaron a ella tocando los tambores hasta el final, para pronunciar su primer sermón ante un pueblo agotado por la sorpresa.²

Eran dos miembros de "Unitas Fratrum" de Herrnhut, organización religiosa alemana con exitosos antecedentes de evangelizadora ganados en Norteamérica y las Antillas. Con la decidida protección del cónsul inglés en la Costa de los Mosquitos, Patrick Walker, y por tanto de su pupilo, el entonces adolescente Rey de los Mosquitos, George William, los moravos iniciaron una intensa labor que resultó determinante para el desarrollo de la idiosincracia del criollo. Por el carácter del recibimiento que el pueblo de Bluefields—capital de la Costa y principal asiento de los habitantes criollos—le dio a los misioneros en 1833 y en 1849, cabe soponer que aún no estaban muy definidas las dimensiones que imprimirían la religión y el idioma.

Es cierto que gran parte de la población criolla procedía de otras colonias inglesas del Caribe mejor configuradas, pero era una población en la que predominaban los analfabetos, emancipados apenas en 1841, en un medio donde el idioma aún no terminaba de institucionalizarse como bien cultural, y el cristianismo era todavía un culto extraño esporádicamente oficiado por espontáneos o por capitanes de la marina británica de paso por esa región. Y ésta fue la doble tarea entusiastamente emprendida por los misioneros moravos: diseminar el mensaje bíblico y fijar el idioma inglés a través de la escolarización. En el término de una década ya habían fundado cinco iglesias con sus respectivas escuelas,

estratégicamente situadas a todo lo largo de la Costa.

Es probable que el grado de escolaridad alcanzado por los criollos acelerara su ascenso político y fuera factor importante en la creciente estima que merecieron de los agentes ingleses a quienes servían, y que a su vez influyera en su consecución de posiciones de poder, al competir por ellas con los súbditos de origen miskito. Para 1860, cuando se firmó el tratado de Managua entre el Gobierno de Nicaragua y el de Gran Bretaña, ya principiaba a cambiar la composición de la corte mosquita en favor de los criollos.

El tratado de Managua, por el que teóricamente cesaba el protectorado inglés en la Costa, fue procreado por el Tratado Clayton-Bulwer, según el cual, las altas partes contrastantes, los Estados Unidos e Inglaterra, decidían el destino de Nicaragua sin participación alguna de los nicaragüenses. El tratado de Managua (1860) reproducía el Tratado Clayton-Bulwer (1850), en la medida que afirmaba implícitamente la hegemonía norteamericana en este continente, y más todavía, porque las altas partes contratantes, Nicaragua y Gran Bretaña, en un acto de colonialismo reflejo, apenas consideraban a los indios y criollos que habitaban la Costa, como objetos del documento.

Es notable cómo persiste este colonialismo reflejo a través de los sucesivos gobiernos oligárquicos de Nicaragua, y que por supuesto acentuó progresivamente el descontento y la enajenación de los criollos con respecto a la otra parte de Nicaragua.

Fueron constantes las quejas del gobierno Mosquito ante la Corona Británica por los maltratos que a la menor oportunidad infligían los habitantes del Pacífico sobre los del Atlántico, ya que a pesar del Tratado que los había reducido a una Reserva colocada bajo la soberanía de Nicaragua, tenían razones prácticas de sobra para seguir sintiéndose súbditos británicos.

Cuando se produjo lo que en la historia de Nicaragua se conoce como la Reincorporación de la Mosquitia (1894), los criollos estaban ya en plena posesión del gobierno de la Costa, rodeando al Rey Mosquito, Robert Henry Clarence, en calidad de figura decorativa, siendo ellos—los criollos aliados de los poderosos comerciantes extranjeros—quienes ejecutaban los designios de los representantes del colonialismo inglés y el pujante neocolonialismo norteamericano.

Todo ese poder de intermediarios ganado por los criollos se vino abajo estrepitosamente al ser sustituidos por la burguesía nicaragüense, que con la dirección de los liberales supo aprovechar la coyuntura internacional de finales del siglo XIX.

En este marco, la Reincorporación de la Mosquitia, iniciada como un acto legal de defensa de la soberanía nicaragüense, razonado en el decreto del 12 de febrero de 1894, en realidad no se consumó hasta el 1º de Agosto de ese año, cuando las fuerzas armadas del Presidente Zelaya ocuparon Bluefields, con la anuencia de ingleses y norteamericanos, representados allí no por agentes diplomáticos, sino por los capitanes de dos buques de

guerra: el *Marblehead*, de los Estados Unidos, capitaneado por Charles O'Neil, y el *Cleopatra*, de Inglaterra, capitaneado por Curzon Howe.

Son estos capitanes los que instruyen a sus connacionales para que no sigan apoyando a los criollos en su airada protesta contra la Reincorporación, por la que se veían forzados a unirse a un país con el cual, si algún remedo de vínculo habían tenido, era enteramente negativo, descendiente de todos los prejuicios imaginables.

El momento de la Reincorporación de la Mosquitia fue profundamente traumático para ellos, que creyendo contar con el apoyo de los comerciantes norteamericanos, se lanzaron a una rebelión armada tristemente disuelta. Con unos mil rifles y dos cañones a su disposición, y con el ánimo levantado en toda la población que había convergido en Bluefields (que por entonces oscilaba entre 3,500 y 4000 habitantes mayoritariamente criollos), el 5 de agosto de 1894 asaltaron los cuarteles y reinstalaron al Rey Robert Henry Clarence y su Consejo de Gobierno, pensando ya en convertir la Costa en una colonia norteamericana puesto que la historia les negaba continuar bajo la protección británica. El movimiento fue sofocado en menos de un mes, y los cabecillas confinados a las ciudades interiores de Masaya, León y Chinandega.³

Lo que en aquella coyuntura no percibieron los criollos ni los protagonistas liberales, fue que estaban viviendo un crudo efecto del readcomodamiento de la correlación de fuerzas externas.

La Reincorporación de la Mosquitia era, en verdad, un acto de traspaso del colonialismo británico al neocolonialismo norteamericano. Sirvan de ilustración estos datos:

El 29 de octubre de 1894 se instaló el primer Consejo Municipal de Bluefields, encabezado por dos extranjeros: J. Weinberger como Alcalde, y Samuel J. Weill como primer regidor. Fue el agente consular de los Estados Unidos en Bluefields quien certificó las firmas de Weinberger y Weill estampadas en los decretos de reincorporación. En la ceremonia de juramento de la Carta Fundamental de Nicaragua e instalación del nuevo municipio, se destacaba la presencia de los inversionistas norteamericanos, y el verdadero protagonista era el capitán O'Neil (U.S. Navy Commander), cuya fragata saludó con 21 cañonazos la promulgación en Bluefields de la Constitución nicaragüense puesta al servicio de una nueva dependencia que fue bienvenida por la oligarquía nicaragüense, aun cuando después haya tenido un gesto de repugnancia que dio por resultado la caída del Presidente José Santos Zelaya.

Por supuesto que en ese flamante Consejo Municipal los criollos quedaron totalmente excluidos, como perfecta representación de su futura marginalidad social, económica y política. Quedaron sometidos a un contexto que les exigió sumergirse en la casi clandestinidad cultural, armados de una pertinaz resistencia a asimilarse a un sistema que nunca les dio cabida como factor productivo y mucho menos como realidad cultural definida por sus propios orígenes.

Ni criollos ni miskitos tuvieron en adelante participación alguna en

los asuntos concernientes al territorio reincorporado. Hasta la renominación de ese nuevo Departamento de Nicaragua les fue totalmente ajena. Por servilismo de los correligionarios de Zelaya o por un gesto de vanagloria, característico de una clase social tan autocomplaciente, se le impuso al Departamento precisamente el nombre de Zelaya. La Convención Mosquita (compuesta por 80 obedientes delegados de unas veinte comunidades indígenas) utilizada para tal efecto, fue la misma que emitió un decreto de reincorporación bien concebido en su texto, pero sin ninguna validez en la práctica.

Es por demás revelador el documento que con el título de *Exposición de los Costeños*, dirigieron en 1925 los criollos de Bluefields al Presidente en turno, quien en un típico vicio de esas fraudulentas campañas electoreras tan caras a los oligarcas de todo el continente, les había prometido sacarlos de la pobreza con los mágicos toques de la democracia formal, si se organizaban para apoyarlo. En el primer párrafo de la introducción al documento le decían: "Excelencia:

Nosotros, los suscritos, nativos y ciudadanos de la República, muy respetuosamente exponemos ante vos la condición de abandono y descuido que prevalece en esta muy importante sección de la patria, conocida como la Costa Atlántica. Esta condición ha sido tan marcada y obvia, especialmente durante los quince años que comenzaron desde la triunfante Revolución de Octubre de 1909, que ha llegado a ser materia de observación y comentario, como cosa de maravillarse, tanto de parte de extranjeros como por ciudadanos de otras secciones de la República. Este comentario ha alcanzado a veces la forma de verdadero asombro a la pasividad con que los nativos y residentes de la Costa se han sometido al groseramente injusto trato recibido por ellos, de los que se hallan al frente de la cosa pública, quienes, según se ve, cualquiera que sea su divergencia en otros asuntos políticos, todos participan de la idea que la Costa Atlántica es una provincia conquistada y desafecta, que debe ser gobernada con mano de hierro y obligada a pagar tributo."⁴

Antes todavía, fue sintomático que los dos gobernadores o intendentes del Departamento de Zelaya (Juan Pablo Reyes y Juan Estrada) que por razones personales o por un elemental grado de comprensión de lo que querían gobernar, intentaron aplicar la cláusula de la Convención Mosquita que estipulaba la reinversión de las rentas de la región en su propio beneficio, fueron primero objeto de sospechas, y después lamentables protagonistas de revueltas manipuladas por otros intereses.

Desde su condición de marginados, los criollos veían estas revueltas a una distancia mental inmensa, desprovistos de cualquier vínculo que los ligara al acontecer nacional. Como todos los marginados de la tierra, eran extranjeros en su propia tierra. Tan extranjeros, que al estallar la revuelta libero-conservadora de 1909-1910, centrada en Bluefields, la facción insurrecta tuvo que amenazarlos con un decreto que los conminaba a empuñar las armas o sufrir las consecuencias de ser extranjeros perniciosos,⁵ y tuvieron que hundirse en el lodo de las trincheras que rodeaban Bluefields y arriesgar la vida por una causa que en nada les incumbía, para poder seguir habitando su ciudad.⁶

La siguiente revuelta libero-conservadora de 1926 también estalló en Bluefields y convirtió en campos de batalla distintos puntos de la Costa Atlántica, sin que la población criolla se inmiscuyera en los movimientos de uno u otro bando, o sea, resistiéndose a identificarse con la otra cara de Nicaragua, manteniendo su tradicional lejanía de los *españoles*, que es como suelen los criollos llamar a los ladinos, en una rezagada evocación de los siglos en que los verdaderos españoles eran los jurados enemigos de los verdaderos ingleses que penetraron Nicaragua por el Caribe.

Si las guerras escenificadas en sus propias poblaciones fueron insuficientes para conmoverlos, mucho menos podría afectarlos la lucha de Sandino contra las fuerzas invasoras norteamericanas, combatidas por el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional en una guerra de guerrillas que encontró su ámbito natural en las montañas del norte y el centro de Nicaragua, y en la cuenca del Río Coco, muy lejos de sus asentos urbanos.

Después vino el largo y corrupto y sangriento período de la dictadura somocista, con su explotación acrecentada, sus dádivas, sus prebendas, sus proyectos millonarios para que la exacción y el robo de los esbirros fuera millonario, su pesado manto de inmundicia impuesto a todo el pueblo de Nicaragua sin excepción, y finalmente roto en pedazos y sepultado por el triunfo de la Revolución Popular Sandinista el 19 de julio de 1979.

Si alguna vez puede la población criolla realizarse como factor cultural, es ahora, cuando el proyecto social de la Revolución ha sentado las bases para la franca participación en todos los órdenes, para que la unidad nacional sea una verdad palpable y no un demagógico recurso, para trocar la apatía en esperanza, la negligencia en participación.

En la patria revolucionada que hoy tenemos es reconocido que son tres nuestras lenguas nacionales: el español, el miskito y el inglés criollo. Uno de los primeros y firmes pasos que se dieron en nuestro primer año de vida nueva fue la Cruzada de Alfabetización, cuya primera etapa se concluyó en español, se ha iniciado en miskito y está por empezar en inglés criollo; tarea esta última que ofrecerá mucho menos problemas numéricos, ya que por obra de las escuelas moravas, la población criolla es la de más bajo índice de analfabetismo.

Recientemente la contrarrevolución pudo causar disturbios entre la población de Bluefields, sacando provecho de esa resistencia criolla llevada hasta el punto de la casi voluntaria desinformación sobre lo que acontece en el resto del país. De la conmoción salieron enriquecidos de experiencia tanto la población blufilense como el Frente Sandinista de Liberación Nacional; emergieron fortalecidos por el mutuo aprendizaje. Así se van construyendo los cimientos de la integración, en la que todo el pueblo trabajador podrá realizarse, y los criollos serán tan nicaragüenses como Nicaragua es parte viva de la cuenca cultural que unifica el Caribe, donde un día próximo, en virtud de una comunidad orgánicamente desenvuelta, los caribeños cumpliremos plenamente nuestro destino. En ese concierto, habrá que oír la voz clara y melodiosa de los criollos en una Nicaragua libre.

Notas

1. Troy S. Floyd: *The Anglo-Spanish Struggle for Mosquitia* (New Mexico: University of New Mexico Press, 1967) pp. 56-58.
2. Donovan Brautigam Beer: *Apuntes para una historia de nuestra Costa Atlántica*. (Managua: Diario La Prensa, Mayo-Junio, 1970).
3. Eduardo Pérez-Valle: *Expediente de Campos Azules*. (Managua, 1978), pp. 220.
4. *Ibid.*, p. 335.
5. *Ibid.*, p. 298.
6. *Ibid.*, p. 306.

Contradictory Explanatory Systems in Espronceda's Poetry: The Social Genesis and Structure of *El Diablo Mundo*

Thomas E. Lewis
The University of Iowa

As contradictions developed between those divergent political goals that eventually fragmented Spanish liberals into Moderates and Progressives, Espronceda produced in his poetry two explanatory systems for the crisis of liberal consciousness in the 1830's. In 1835, based on his perception of social obstacles placed in the path of individual fulfillment, he devised in poems such as "El Mendigo" and "El Verdugo" a *social* explanation for society's failure to realize individual freedoms. Based on his notion of the paradoxical nature of desire, however, he elaborated in such later poems as "A una estrella" and "A Jarifa en una orgía" a *metaphysical* explanation for individual suffering. Espronceda's poetry as a whole, therefore, presents us with two contradictory visions: one that indicts specific social practices as the source of human misery, and another that suggests that melancholy and suffering constitute inescapable realities of the human condition.

In affirming the existence of these two sequence of poems, however, we do not wish to draw too neat a line of demarcation between them. Often both explanatory systems reveal their presence in the same poem, giving rise to perhaps the most exhilarating quality of Espronceda's work. Indeed, its trajectory tends increasingly to bring these systems together in opposition within the same poem—not so as to integrate them, for that resolution always remained beyond Espronceda's reach—but rather in a manner that causes such systems to effect the metacommentary of the other. We shall ultimately discover that it is precisely the contradiction between these two alternative visions of human unfulfillment that generates and informs the structure of Espronceda's most ambitious work, *El Diablo Mundo*.

I

Espronceda achieved national prominence as a poet and essayist in 1835 amid the first major crisis of liberal politics. The year marks the downfall of Martínez de la Rosa as prime minister (7 June 1835) because of the inability of his politically cautious Royal Statute to rally the support of radical liberals, who believed that only a *levée en masse* and a revival of the "exaltado" tradition could win the war against the Carlists.¹ Not only, however, did breaches open up within liberal ranks on the war issue, but Martínez's government also had refused to undertake significant agricultural reform and had kept the franchise severely restricted. Economically, the country remained in serious difficulty; there was not enough money to carry on the war and, without the enactment of those bourgeois agricultural reforms necessary to modernize the tax structure, there existed no real hope of obtaining extra revenues. Throughout July and August, a movement of provincial violence and unrest inaugurated the first phase of the progressive liberal revolution.² Martínez de la Rosa's successor, the Count of Toreno, could not dominate the situation and so found himself forced to cede the government to Mendizábal (14 September 1835) "in the hopes that his revolutionary reputation would contain the radical revolt" (Carr, p. 170).

Of course, the actual split and subsequent organization of the heterogeneous liberal factions into coherent political parties did not occur until the end of Mendizábal's ministry, where the *desamortización* and an implicit vote of no-confidence in the monarchy served as fulcrums for more precise ideological definition. Thus, throughout 1835 Espronceda wrote less from the viewpoint of the Progressive Party, which still did not exist as a distinct entity, than from the position of one who both desired and assumed the possibility of a united liberal front. Like Larra, Espronceda had made the strategic decision to support Martínez de la Rosa during the first part of his ministry, and only after it became apparent that the prime minister's moderate conservatism inhibited the realization of any type of truly democratic reforms did he begin to oppose him.

Yet such opposition could not manifest itself immediately in the conscious choice to establish or adhere to a rival liberal party. In the first place, in 1835 liberals still did not feel themselves secure enough in their occupation of the government, and secondly, liberal ideology still remained in a sufficiently abstract state so as to prevent the perception of clear and irreconcilable differences within the liberal camp. What Espronceda's poetry reveals throughout 1835, therefore, is the onset of a romantic and politically radical interrogation of abstract liberal ideals, a questioning whose formulation attempts to locate the disjunction between liberal theory and practice, and thereby to heighten liberal ideological consciousness. Indeed, in response to the political events of 1835, we witness in Espronceda the articulation of a poetic system which explains human alienation and the absence of Enlightened freedoms on the basis of

a critique of Spanish liberal society itself.

Espronceda's first look at contemporary reality in 1835 betrays an abstract orientation conditioned by the fact that political events described above had yet to prompt a full awareness of those contradictions between liberal theory and practice which soon became visible. In "Canción del pirata" (*El Artista*, No. 4, 26 January 1835), Espronceda clearly adopts a posture of Enlightened liberalism that projects an optimistic faith in the efficacy of individual liberty. Generally taken to mark the beginning of Espronceda's properly romantic career, this poem engages the pirate in a moment of self-definition. Such a format recurs frequently in his shorter poetry, and its technical dependence upon the lyrical mode achieves larger relevance by positing its speaker as a representatively ideal figure. In this instance, the poem establishes that figure generically as the unfettered individual of personal political liberty and economic free enterprise.

The poet's two-stanza introduction to the pirate's song, for example, spatially inserts the persona within a circumstance of unbounded freedom:³

y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Estambul.

The joyous vigor of this passage never dissipates, for the self courses freely through a world which offers it no resistance: "que ni enemigo navío,/ ni tormenta, ni bonanza/ tu rumbo a torcer alcanza,/ ni a sujetar tu valor" (11. 19-22). On the contrary, all nations acquiesce in admiration to the exercise of the pirate's right to impose himself upon the world by extracting wealth when and where he can (11. 41-48). The refrain of the poem, moreover, overtly champions the pirate's freedom from national, geographic, or dynastic constraints, and it defines the essence of his character by putting his social activity—and his economic means of livelihood—in direct relationship to the creed of Enlightened liberalism:

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar. (11. 31-34)

Thus, the pirate stands as a figure authentically committed to an unproblematic liberal ideology of freedom, natural law, and equality; he is one "a quien nadie impuso leyes" (l. 40) and who distributes among his men "lo cogido/ por igual" (11. 52-53).

Nevertheless, we can detect the abstract quality of the exposition of liberal ideals in "Canción del pirata" when we compare it to two poems published the following September. At one level, the speaker in "El Mendigo" (*Revista española*, 6 September 1835) bears resemblance to the pirate in that each finds himself above the constraints of normal social

conventions, each contains elements of "natural man," and each pursues individually a marginalized means of living. Whereas the pirate's existential space remains wholly *outside society*, however, "El Mendigo" articulates its persona in relation to various social classes. This change represents the most striking of the poem's innovations, for Espronceda's situating of his subject within a social context leads the poem to undertake a fledgling critique of liberal society and its values.

The key to the poem's interpretation lies in the observation, shown especially in the third movement, that the beggar bases his whole enterprise upon the rational calculation that people will give him charity when confronted by a spectacle that fills them with fear in regard to their own well-being. Thus, "le mendiant se fait l'accusateur d'une société qu'il méprise et dont il exploite les faiblesses."⁴ Marrast suggestively relates the cynicism with which the beggar affirms that his benefactors act out of their own self-interest to the social fact of the presence in Madrid during the '30's literally of armies of beggars, refugees from rural poverty and unemployment, who could also find no work in the city. The beggar indeed symbolizes "... la honte d'une société installée dans un relatif confort matériel, pratiquant une charité désintéressée et épisodique, imposée par un formalisme religieux bien éloigné de la véritable solidarité chrétienne" (Marrast, p. 472). Espronceda thus reproves liberal society for having done nothing concretely in the way of addressing the social origins of the economic plight of the lower classes.

We may extend Marrast's reading of the poem, however, and suggest that "El Mendigo" employs this indictment of a specific material reality belonging to liberal society in a manner which criticizes the ideological practice of liberalism itself. Society as a whole here consists of an undifferentiated mass whose members are uniformly held captive by a system of false values. The beggar thus remains the only representative of the Enlightened ideals of either individualism or liberty. Nevertheless, in view of the sordid social reality to which the poem alludes, Espronceda unleashes a heavy irony in relationship to the beggar's *apparent* "freedom" and "individualism" that successfully calls into question the historical status of the bourgeois category of "individual liberty" itself:

Mío es el mundo: como el aire libre
 otros trabajan porque coma yo;
 todos se ablandan si doliente pido
 una limosna por amor de Dios. . . .

Vivo ajeno
 de memorias;
 de cuidados
 libre estoy.
 Busquen otros
 oro y glorias,
 yo no pienso
 sino en hoy. (11. 87-90; 97-104)

By a signal switching of perspectives, the reality of the beggar's individualism compared to the rest of society becomes, at one and the same time, the mark of his oppression. His freedom stands revealed as a metaphorical freedom only; it in no way implies the beggar's opportunity to participate fully and equally in social life. Thus, for Espronceda, liberal society in 1835 has not only failed to remedy basic social ills, but it has also compromised its own ideology—its own resolve to effect social reform—since it allots to the beggar the only social space in which it permits "individualism" and "freedom" to exist. Espronceda employs the beggar as a symbol, therefore, to assert that these values remain the abstract and unrealized fictions of contemporary society.

"El Verdugo" (*Revista española*, 19 September 1835) pursues this theme a step further. Relying formally on the prototypical speaker we have seen developed, the poem begins by asserting the same proposition adduced in "El Mendigo" that the executioner's social status derives from society's ostracization of the individual. Indeed, Espronceda constructs the entire poem around the opposition between the subjective consciousness of the *verdugo* and the objectified activity of society, represented by the use of the impersonal "they." As in "El Mendigo," therefore, individualism manifests itself within a limited sphere which society labels as "other" and which it subsequently invests with a negative valence through a perverse displacement:

De los hombres lanzado al desprecio
de su crimen la víctima fui;
y se evitan de odiarse a sí mismos
fulminando sus odios en mí. (11. 1-4)

Instead of acknowledging the *verdugo* to be a human being, moreover, society strips him of his humanity in order to create an ideological illusion masking the awareness that the executioner acts as society's agent, avenging crimes that society itself produces and defines as such. In contrast to "El Mendigo," however, "El Verdugo" provides no social space for personal liberty, for here the only representative of individualism constantly discovers that society rebuffs his attempts at self-realization.

The second and third sections of the poem inaugurate a curious double movement whereby the executioner first looks at himself from the inside and then evaluates himself from the objective vantage point of the *pueblo*. In many ways the second section (11. 41-60) represents a psychological foray into the *verdugo's* personality. Espronceda displays the evident pride that the executioner takes in his work and communicates all the subjective impressions that his senses register in the moment of putting a prisoner to death (11. 41-52). This section conveys clear overtones of perversity on the part of the *verdugo*. Indeed, its purpose is precisely that of awakening in us the suspicion that perhaps society acts rightly in stigmatizing the executioner.

The third section (11. 61-80) then subtly modulates the perspective into an objective view of the executioner's personality, seen now through the

eyes of the *pueblo*. The verdugo's self-valorization in section two, however, still exercises a residual influence, for this section offers a vision of the executioner elevated above all the strata of society:

Ya más alto que el grande que altivo
con sus plantas hollara la ley
al verdugo los pueblos miraron,
y mecido en los hombros de un rey;
y en el se hartó
embriagado de gozo aquel día
cuando expiró. . . . (11. 61-67)

The exalted identification of the executioner in this passage with the regicide carried out by the French Revolution achieves two ends. It constitutes the initial assertion of the function the *verdugo* performs as a symbol of history itself. More immediately, it attests to a distance established between the *verdugo* and the people based upon the recognition of his role as the ultimate enforcer of state power:

Que el verdugo
con su encono
sobre el trono
se sentó.
Y aquel pueblo
que tan alto le alzara bramando,
otro rey de venganzas, temblando,
en el miró. (11. 73-80)

It is a devastatingly revelatory aspect of this poem that the nature of the crimes committed by the executioner's victims are never specified. Given the sympathy bestowed upon the criminals by the imagery in section one (11. 28-32), however, every indication points to the fact that Espronceda has political prisoners *foremost* in his mind, and indeed, the only specific crimes referred to in the poem are the political crimes of Louis XVI and the "crimes" of social ostracization committed against the *verdugo* himself. Thus, as this last passage illustrates, the poem considers the objective social significance of the executioner to be that of a repressive state apparatus; no sooner have the *pueblo* constituted themselves as a state power to eradicate the *ancien régime*, then, to their horror, they witness the executioner survive as a component of the newly created state.

Hence, the question of the *verdugo*'s perversity loses its relevancy, for in section four (11. 81-100) the poem conflates subjective and objective assessments into an overriding symbolism of the historical process itself:

En mí vive la historia del mundo
que el destino con sangre escribió,
y en sus páginas rojas Dios mismo
mi figura impaciente grabó. (11. 81-84)

The figure of the *verdugo* thus becomes the nodal point of a massive textual overdetermination. Subjectively, society has rigidly shaped his destiny;

objectively, his symbolic status indicts the repressive power of society, and in particular, that of Spanish bourgeois society. Ultimately, the *verdugo's* message is that still nothing has changed in terms of social freedoms, for every execution he carries out testifies to the continued crimes which humanity generically inflicts upon its members:

¡Preside el verdugo los siglos aún!
 Y cada gota
 que me ensangrienta
 del hombre ostenta
 un crimen más.
 Y yo aún existo
 fiel recuerdo de edades pasadas. . . . (11. 92-98)

Finally, as the poem dissolves back into the subjective viewpoint of the fifth section (11. 101-120), Espronceda makes it plain that no real opportunity exists as yet for the realization of personal liberty and individual desire. In a pitiful scene the *verdugo* addresses his son and wife, even suggesting to her that she might smother her infant child; for he painfully understands that his son *must* grow up to be another *verdugo*, and that, if he is to have any pleasure in life at all, he will have to seek it in the perverse satisfaction of performing a job well-done.

The sequence of poems written between January and September 1835, therefore, shows that for Espronceda the values informing liberal ideology have lost their abstract appeal and pristine façade. Once Espronceda socially situates his prototypical speaker, the naiveté of the pirate's comfortable espousal of Enlightened creeds, as well as the ease by which he lives by them, vanishes before a vision of the increasingly problematic relation between liberal ideology and social reality. In "El Mendigo," we first detect the presence of fissures breaking apart what in "Canción del pirata" the poet assumes as the organic seams uniting liberal theory and practice. "El Mendigo"'s cynical irony, set in motion by the accusatory social plight to which the poem refers, paints a dismal picture of the extent to which Spanish liberal society has realized its self-professed ideals. "El Verdugo" subsequently mounts an even more damaging indictment of this failure, illustrating with crippling effect the exclusion of the individual and denial of his freedom, as determined by the historical process then at work. In this sense, therefore, we may speak of Espronceda's articulation of a poetic system which responds to the political crisis of liberal consciousness through a criticism of various social practices themselves. The failure, that is, lies with society, with its reneging on its own ideology, and not with some contravening mechanism intrinsic to human experience, as will surface as a possibility in Espronceda's later poetry.

II

In a poet of the artistic caliber and political consciousness of Espronceda, the leaving behind of his social themes in order to occupy him-

self almost exclusively for two years with a metaphysical problematic largely without precedent in his earlier work testifies to the onset of a deep personal crisis whose implications, both in his life and his poetry, are ultimately epistemological. It was not just Teresa's abandonment of Espronceda in late 1836 or early 1837 that alone provoked this stunning shift in poetic perspectives, nor is it that his new poetry simply carries on the solipsistic dialog of the poet's persona with his absent lover. Rather, certainly precipitated most immediately by Teresa's departure, this poetry nonetheless has politics itself as one of its determinants, and—in the same way that M.H. Abrams suggests that the themes of joy and despair in the later English romantics have as their absent referent the disillusioning experience of the French Revolution—⁵ this poetry continues to allude to the social and political world in which it was born.

What has occurred, however, is that Espronceda has lost his ability to provide answers—that is, material explanations—for the problems he discovers. His poetry thus seeks refuge in metaphysics, which offers at least the descriptive "explanation" vulgarly contained in the *cliché*: "That's the way it is." Nevertheless, the outstanding feature of this period of Espronceda's poetic production remains the fact that ultimately he cannot be satisfied with such an answer. His poetry indeed dramatizes the conflict of a man who has no answers for himself, who feels attracted by the *intellectual certainty* of the metaphysical response, but who fights as tenaciously as he can against having to surrender to that desperate view of human existence.

Globally, the politics of this period offer a marked contrast to the swift tempo, the veritable parade of major social issues, and first rate cast of characters serving in the diverse ministries during the period 1834-36. Its most notable feature remains the Constitution of 1837. Though initiated and drafted by Progressives, the new Constitution (approved 8 June 1837) actually responded to the interests of the Moderates. Its bill of rights remained conveniently vague, universal suffrage was eliminated, senators were to be appointed by the monarch rather than elected, the permanent parliamentary committee to oversee royal decisions was suppressed, and the monarch was granted the power of absolute veto (Marrast, p. 596). The new elections of the following September sent a Moderate majority to the new Cortes, so that when Calatrava was forced to resign later that autumn, the progressive cause received another blow since his resignation "transféra a un Parlement hostile a la nouvelle constitution les lois organiques qui devaient en permettre la application" (Marrast, p. 595).

The subsequent political history of the period reveals itself at once as mundane and confusing. In 1837, the military situation deteriorated gravely, so that serious parliamentary disputes faded into the background and the general staff, especially Espartero, became the real arbiters of political power. A series of political lightweights—Bardají, Ofalia, Frías, and Pérez de Castro—occupied the prime ministry through 1839, and although these last three were supported by a Moderate parliamentary majority, for some reason the moderates refused to constitute themselves as strong national

and parliamentary leadership. Indeed, a lengthy but invaluable report from a contemporary gives us the political phenomenology of the period:

[0]n peut dire à la vérité qu'il n'y a plus en de ministres sérieux. Les changements de cabinet n'ont plus eu du sens; les conseillers de la couronne se sont annulés d'eux-mêmes devant leur propre majorité, sans qu'aucune cause parlementaire ait déterminé leur chute, ni l'élévation de leur successeurs. On a invariablement choisie pour présider le conseil des honorables, sans doute, mais que l'âge ou les maladies avaient depuis longtemps rendu au repos de la vie privée. On a vu, par une singularité sans explication dans une régime représentatif, un parti puissant par le nombre, ayant une majorité absolue, ne pas oser porter ses véritables chefs au pouvoir, et placer aux différents ministères des hommes dont les titres n'avaient rien de parlementaire. Il me serait impossible de trouver dans l'existence de ces différents ministres un seul acte que l'histoire puisse enregistrer.⁶

And Marrast adds to this account the appropriate commentary: "Ce jugement d'un contemporain peut paraître entaché de partialité; il n'exprime pas moins une vérité maintenant reconnue par tous les historiens" (Marrast, p. 597). Thus, we may assert that the apparent foundering of the historical period offered not only a firm support for, but also a compelling impulse toward, the metaphysical turn taken by Espronceda's poetry in the aftermath of the break-up with Teresa. Indeed, we shall argue that the dominant sense of "A una estrella" and "A Jarifa en una orgía" consists precisely of an epistemological indeterminacy.

Espronceda's most important poetry of this period (1837-38), therefore, concerns his creation of that second explanatory system for human unfreedom and unfulfillment that rivals the social code elaborated in 1835.⁷ The formal design of the poems that express Espronceda's metaphysical explanation of what now figures in his works as the familiar romantic subject/object dilemma receives an early and, until 1837, almost unique formulation in "A una dama burlada" (1833). Here the male speaker taunts bitterly a woman whom he once loved and to whom he remains emotionally attached through feelings of contempt and rejection. The poet highlights two significant features of their past relationship. He characterizes it even at the outset as a kind of prison devised by the female in order to confine the male:

Dueña de rubios cabellos,
tan alta
que creéis que basta el vello
para que un amante viva
preso en ellos
el tiempo que vos queréis . . . (II, 1-6)

Espronceda signals an ultimate inadequacy of the love-object to answering the totalizing demands of the (male) self, furthermore, by representing the *dama* as having only a partial satisfaction to give her three lovers. Each desires her exclusively, but each, with great disdain, discovers her limited resources:

¡De cuántas mañás usabas
 diligentes!
 Ya tu voz al viento dabas,
 ya mirabas dulcemente,
 o ya hablabas
 de amor, o dabas enojos;
 y en tus engañosos ojos
 a un tiempo los tres galanes,
 sin saberlo tú, leían
 que mentían
 tus afanes. (11. 23-33)

This poem remains important for understanding the concerns of the poetry of 1837-38 in that it introduces the notion of the paradoxical nature of desire within a thematic context of a psychology of the sexes. The desiring self is here compelled to seek relationship with an object which attracts it but which eventually thwarts the infinite nature of its demands. That is, subjective desire is *absolute* and *requires* the object world for its satisfaction, but every object with which it attempts to find fulfillment is ontologically limited. Thus, what initially constitutes a free act of libidinal investment, suddenly becomes a suffocating state of fixation from which the self can only be freed, as we shall later see, through a terribly painful process. No matter how painful the process, however, the same impulse to absolute gratification that prompted the self to enter relation in the first place similarly forces it to negate the existing relation and undertake the search for a new one. Although "A una dama burlada" broaches this dialectic of self and other in only the most superficial fashion, its significance as a contrast to the later poetry lies both in that this early poem views the problem solely from the perspective of the subject and that, while not optimistic, it resists asserting despair as the dominant emotional note. Indeed, it stops short with a kind of disdainful brush-off; we have no doubt that the speaker will have a new mistress tomorrow.

Were Espronceda to have been an English poet, then his "A una estrella" would have already been classified, along with "Frost at Midnight," "Tintern Abbey," "Mont Blanc," and "To Autumn," as one of the most accomplished examples of what Abrams has called the greater romantic lyric.⁸ Adapting in a much more sophisticated way the metaphysics of desire and the psychology of the sexes foreseen in "A una dama burlada," this poem evinces that genre's tripartite structure of the poet's initial confrontation with a natural scene, his subjective immersion within the scene itself, and his final withdrawal into a reflexive position where he expresses an emotional conclusion about his own relation to the object world. Interestingly enough, however, "A una estrella" operates a formal innovation of outstanding brilliance upon this basic schema. In the stages (one and three) where the poet remains most distant from the object of his discourse, the star functions metaphorically as his double; when in section two he moves emotionally most closely toward it, the star substitutes for his absent lover. Thus, the dialectic of genre between form

and content here—that is, the poem's purposeful disruption of pure states of distance and identification—itself contributes to an overriding sense of indeterminacy.

As the poet turns his gaze toward the evening sky, the poem's first movement (11. 1-28) posits both the ontological mystery that the star represents and simultaneously introduces the star as a metaphorical double:

¿Quién eres tú, lucero misterioso,
tímido y triste entre luceros mil,
que cuando miro tu esplendor dudoso,
turbado siento el corazón latir?

¿Es acaso tu luz recuerdo triste
de otro antiguo perdido resplandor,
cuando, engañado como yo, creíste
eterna tu ventura que pasó? (11. 1-8)

The suggestion here that the star is at once an unfamiliar object and a mirror-image of the self calls attention to Espronceda's personal disorientation. The "estrella" perhaps has experienced a felicitous past filled with the profound expectation of infinite happiness and the endless satisfaction of desire. Like the poet himself, now abandoned and left only with the shadowy memory of a disillusioning first love, the star has lost all of its former plenitude of being. In the final stanza of this section, therefore, the poet contemplates *himself* in the image of the star, which returns his look echoing the inevitably sour outcome of libidinal relation: "Y ahora melancólico me miras,/ y tu rayo es un dardo del pesar;/ si amor aún al corazón inspiras,/ es un amor sin esperanza ya" (11. 25-28).

The second phase of the poem (11. 29-99) pursues a highly complex strategy of metamorphoses in which the star serves at different points as the poet's double, the displaced image of his lover, and as a symbol for an ontological causality that the poet can only vaguely indicate. The first two stanzas continue the identification of poet and star by projecting both back in time and space to the period of each one's fulfilling past. That the star figures as shining brightly upon the poet himself, however, lays the groundwork for its symbolic registering of causality. The next four stanzas inaugurate the most interesting and important sequence of verses in the entire poem:

¿Quién aquel brillo radiante
¡oh lucero! te robó,
que oscureció tu semblante,
y a mi pecho arrebató
la dicha en aquel instante?

¿O acaso tú siempre así
brillaste, y en mi ilusión
yo aquel resplendor te di,
que amaba mi corazón,
lucero, cuando te vi?

Una mujer adoré
que imaginara yo un cielo;
mi gloria en ella cifré,
y de un luminoso velo
en mi ilusión la adorné.

Y tú fuiste la aureola
que iluminaba su frente,
cual los aires arrebola
el fúlgido sol naciente,
y el puro azul tornasola. (11. 39-58)

The first stanza here seems still to resonate with the identification of the poet and the star, but it poses an epistemological question—"what causes the frustration of human desire?"—that, when pursued in the second stanza, reveals that the poet instead interrogates the stars as the displaced image of his former lover. Indeed, he considers an idealist explanation for the star's diminution of brightness (i.e., the loss of its attractive power for the poet) by suggesting that it was he who endowed it with a brilliance it never possessed. The speaker then offers a concrete example of this idealist deception, again confirming that the star in the preceding two stanzas represents his lover, and remarks bitterly that she owed her captivating charms to his projection of an ideal image upon her. The last stanza of this sequence, however, abruptly breaks the identification of star and lover by telling us that the star itself illuminated her face with all its beauty. Nevertheless, this final metamorphosis does not restore the identification of poet and star. Rather, by recalling the star's illumination of the poet's face—"¡Ay, lucero! yo te vi/ resplandecer en mi frente . . ." (11. 29-30)—it inhibits that operation and in fact posits the star as a metaphysical power which has overseen, and perhaps directed, the whole itinerary of the poet's disillusioning experience: "Y, astro de dichas y amores,/ se deslizaba mi vida/ a la luz de sus fulgores . . ." (11. 59-61).

The remaining stanzas of section two, however, undo the tentatively idealist assertions and conclusions that have just arisen in the course of the poet's philosophical questioning. Paradoxically enough, any intellectually convinced idealism disappears with the poet's recourse to the "pathetic fallacy:"

¡Ah, lucero! tú perdiste
también tu puro fulgor,
y lloraste;
también como yo sufriste
y el crudo arpón del dolor
¡ay! probaste.

¡Infeliz! ¿por qué volví
de mis sueños de ventura
para hallar
luto y tinieblas en tí,
y lágrimas de amargura
que enjugar?

Pero tú conmigo lloras,
que eres ángel caído
de dolor,
y piedad llorando imploras,
y recuerdas tu perdido
resplandor.

Lucero, si mi quebranto
oyes, y sufres cual yo,
¡ay! juntemos
nuestras quejas, nuestro llanto:
pues nuestra gloria pasó,
juntos lloremos. (11. 76-99)

As the poet here portrays the suffering of the objective background (the star), it becomes clear that, though *similar*, the cause of their pain and that pain itself are ontologically separate. Each one has his own reasons for suffering, and thus the idealist speculation (11. 44-48) that the poet projected upon the star its former brilliance is negated by the process of reestablishing the star's function as a double. Indeed, the epistemological questioning ceases in the very moment in which the poet recognizes change, activity, and response in the "other." This same process, moreover, successfully undermines that other epistemological possibility (11. 54-63)—that the star represents a metaphysical agency of causality set above both poet and lover—for this section ends with an appeal for both poet and star to unite as equal companions in the search for consolation.

In the final section of the poem (11. 100-119), we subsequently witness the poet's admission of defeat in his quest to explain the material cause of his failure to achieve lasting happiness. His continued inability to give himself over *completely* to a metaphysical view—i.e., that suffering the unfulfillment intrinsically define the human experience—manifests itself again when he grants the star the possibility of a future happiness that he denies himself: "¿Quién sabe? . . . tú recordarás acaso/ otra vez tu pasado resplandor . . ." (11.104-105). Significantly, however, such happiness will fall neither to him nor to his contemporaries, for it awaits a future, utopian moment in history: "un oriente más puro que el del sol" (1. 107). The poem culminates, therefore, on a note of despair that, in the context of Espronceda's poetry as a whole, signals a total collapse of confidence in the existential and political values of Enlightened liberalism. In a passage whose agony is rivalled only by the final lines of "A Jarifa en una orgía" and "Canto a Teresa," the poet makes a direct and bitterly ironic reference to the vitality, initiative, and creative freedom celebrated in "Canción del Pirata":

Yo indiferente sigo mi camino
a merced de los vientos y la mar,
y entregado en los brazos del destino,
ni me importa salvarme o zozobrar. (11. 116-119)

Thus, "A una estrella" treads the dark waters of epistemology with a technical excellence that cannot save it either from a philosophical agnosticism or an existential resignation. Its significance lies with the changed aesthetic format in which Espronceda discusses the problem of human unfulfillment. No longer, as in "El Mendigo" and "El Verdugo," does he create representatively ideal *personae* whose self-preservation and poetic *mise-en-scène* launch a dialectical interaction between liberal ideology and social reality that is productive of a critical vision of Spanish society. The confessional speaker in "A una estrella" becomes instead the naked and radically individual "I" of romantic poetry in general. Unlike the English romantics, however, the eminently solitary speaker here fails to achieve any kind of cultural representativeness.⁹ The poetic exploration of the subject/object dilemma that, in varying forms, lends itself to romantics outside Spain as an enormously valuable cognitive model for the "reconstitution of value" remains stillborn in Espronceda. Having abandoned any attempt to explain or to situate his problem socially, Espronceda contorts his way through a topologically complex cosmic landscape ultimately informed by epistemological indeterminacy. What causes human suffering? After much effort to provide an answer, the poet tells us only that people suffer. Thus, while metaphysically asserting the inadequacy of the love-object to subjective desire, this poem resolves nothing in terms of a knowledge of the causes of such a condition; its significance resounds rather in the poet's *emotional* battle against the absence of meaning forced on him by his ignorance and confusion.

That this struggle assumes the form of an exploration of a possible idealist, or metaphysical, causality leads the poem to begin codifying the elements of Espronceda's second explanatory system. The theme of the paradox of desire, for example, operates explicitly here. The poet's libidinal life traces the path from fulfillment to frustration, and yet the compelling drive to relation—the self's necessity for the object world—reappears in the community that the poet establishes between himself and the star (ll. 94-99). Though the psychology of the sexes (as another component of Espronceda's metaphysical problematic) may remain somewhat submerged in "A una estrella," it surfaces with a vengeance in the other outstanding composition in this mode, "A Jarifa en un orgía." While reiterating, moreover, the same formulation of epistemological indeterminacy based on the metaphysics of desire, "A Jarifa" inaugurates the juxtaposition within one poem of contradictory explanatory systems that *El Diablo Mundo* fully establishes. It does so by overtly casting Espronceda's renewed inquiry into the source of human misery directly in the form of a debate concerning idealist and materialist causality.

The first of "A Jarifa"'s three sections establishes a spirit/body dualism that provides the basis for the machinations of the metaphysical paradox of desire. As the poem opens, the poet's soul feels victimized by his own body and its sensuality. Seeking relief by asking Jarifa to place her hand on his feverish forehead, he discovers that her body too performs a

violence, not so much against his body, as against his spirit: "Ven y junta con mis labios/ esos labios que me irritan,/ donde aun los besos palpitan/ de tus amantes de ayer" (11. 5-8). The self, according to this scenario, cannot be content with solipsism; in a perfect illustration of Freud's economy of the libido, the ego falls ill when its libidinal drives are bottled up and corked inside. Nevertheless, in Espronceda's world the objects of possible libidinal relation all prove unsatisfactory. Here his psychology of the sexes intrudes to concretize the paradox of desire: men play the role of subjects possessed by an infinite desire for a totally fulfilling relationship; women both literally and symbolically function as objects of limited capacity whose inevitably disappointing inadequacies are signalled (until we meet Salada in *El Diablo Mundo*) by their infidelity or their career as prostitutes.

In the face of the libidinal disillusionment that Jarifa symbolizes, therefore, the poet briefly considers drunken escapism as a solution (11. 13-16) but then suddenly shifts his attention to denounce vehemently the spiritual, emotional and physical poverty that the object world represents:

Huye, mujer, te detesto,
siento tu mano en la mía,
y tu mano siento fría,
y tus besos hielo son.

¡Siempre igual! Necias mujeres,
inventad otras caricias,
otro mundo, otras delicias,
¡o maldito sea el placer! (11. 21-28)

As this last passage reveals, however, the speaker still suffers an overwhelming attraction for the object world, despite his knowledge beforehand that any relation with it will only disappoint him. Desire inescapably defines his essence, inadequacy just as irrevocably defines the world, and so by the end of this first section, he finds himself cornered into an ontological dualism that even turns its back upon the community he tenuously establishes with the star in "A una estrella":

Yo quiero amor, quiero gloria,
quiero un deleite divino,
como en mi mente imagino,
como en el mundo no hay;
y es la luz de aquel lucero
que engañó mi fantasía,
fuego fatuo, falso guía
que errante y ciego me tray. (11. 33-40)

The association with the star and its false path—i.e., a possible flight into a metaphysical and transcendent idealism—thus leads in the second section of "A Jarifa" (11. 41-88) to a resurgence of the philosophical question (11. 41-56) also at the core of "A una estrella." Pleasure is illusory,

but my suffering is real: why? Fulfillment is a fiction, but this force which drives me to seek it is real: why? I can imagine my happiness, but the world will not correspond to my desire: why? Indeed, the reanimation of this interrogatory process itself testifies both to the persistence of the epistemological indeterminacy of the metaphysical response as well as to the poet's emotional refusal to accept its potential conclusions about the nature of human existence.

He confirms, for example, that his encounter with the star only attenuated his uncertainties and proceeds to chronicle for us the next step in his quest:

Yo me lancé con atrevido vuelo
fuera del mundo en la región etérea,
y hallé la duda, y el radiante cielo
vi convertirse en ilusión aérea.

Luego en la tierra la virtud, la gloria
busqué con ansia y delirante amor,
y hediondo polvo y deleznable escoria
mi fatigado espíritu encontró. (11. 61-68)

The return to reality, therefore, proves as unfulfilling as ever, but the poet has here discarded a facile idealist resolution in another unmistakable reference to "A una estrella" (11. 61-64). Furthermore, despite the fact that he finds himself with "mi ilusión desvanecida/ y eterno e insaciable mi deseo" (11. 73-74), he still searches for a potentially fulfilling pleasure in the real world. We may say, then, that by the end of this section the poet has definitively rejected any form of idealist transcendence, but that he still cannot emotionally accept that reality *is* as he has experienced it. Emitting an anguished question, he receives the damning answer which we have been led to anticipate:

"Muere, infeliz: la vida es un tormento,
un engaño el placer: no hay en la tierra
paz para tí, ni dicha, ni contento,
sino eterna ambición y eterna guerra.

Que así castiga Dios el alma osada
que aspira loca, en su delirio insano,
de la verdad para el mortal velada,
a descubrir el insondable arcano." (11. 81-88)

Who is it that answered him? It is, as you would have it, the "Voice of Reality," the "Voice of the Other," or that component of his own subjectivity exhausted and ready to call it quits with experience itself. Triumphantly, material reality announces both its own supremacy over subjective desire (11. 82-84), as well as its epistemological impenetrability (11. 85-88); its intractable advice remains that the poet commit suicide. And indeed, the third section of the poem (11. 89-116) opens with the poet responding to this "acento pavoroso" precisely in the form of a death-wish:

¡Oh, cesa! No, yo no quiero
 ver más, ni saber ya nada;
 harta mi alma y postrada,
 sólo anhela descansar.
 En mí muera el sentimiento,
 pues ya murió mi ventura;
 ni el placer ni la tristura
 vuelvan mi pecho a turbar. (11. 89-96)

This is a death-wish of the self, of course, which echoes the poet's earlier assertion that, "sólo en la paz de los sepulcros creo" (1. 76). Nevertheless, as Espronceda prepares to change stanzaic forms, the last two lines here foreshadow what becomes in the following two stanzas a death-wish directed against reality. The poet now defies reality and dares all its "mujeres voluptuosas" to tease his desire with every one of their powers. Instead of self-destructively wishing not to "ver más," he hopes rather to neutralize the attractive power of reality itself: "Pasad como visiones vaporosas/ sin conmover ni herir mi corazón" (11, 103-104). Having rejected a solipsistic transcendence in section two, therefore, and having here turned the gun away from his own temple and aimed it at the reality which frustrates him, we nevertheless still find the poet stuck in a dualistic situation in which either subject or object must give way and initiate a movement of *rapprochement* toward the other.

It is only in this sense, moreover, that we may understand the poem's final two stanzas. The penultimate stanza affirms that the reality he dared to affect him has in fact done so, but that thanks to some sort of functional drunken insulation, he has successfully survived the night with all its sensual temptations and potential frustrations. He has entered again, much to his own surprise, into the morning light. The recourse to the excuse of alcohol, however, as well as his own astonishment at having survived the impulse to suicide and the renewed attack of desire, attest to a fundamental intellectual mystification. That is, those devices, other than connoting a certain deadening of the senses, emphasize the poet's incapacity to formulate intellectually the combination of attitudes and realities which permit him to come out into the bleary light of a new day. Whatever this causality, it does elicit, in the same stanzaic form, an alternative response from the poet to the "Voice of Reality" that counters the suicidal tenor of his initial reply:

Ven, Jarifa; tú has sufrido
 como yo; tú nunca lloras.
 Más, ¡ay, triste! que no ignoras
 cuan amarga es mi aflicción.
 Una misma es nuestra pena,
 en vano el llanto contiene . . .
 Tú también, como yo, tienes
 desgarrado el corazón. (11. 109-116)

Such a concluding note, again as in "A una estrella," offers no kind of *intellectual* resolution for the subject/object dilemma, even though the

project of the poem as a whole has aimed at none other than the accomplishment of this goal. So it is that Espronceda's only existential recourses are to the gut emotion of refusing to surrender to an impoverished reality, to the continued search for an exit from the epistemological maze in which he wanders. In "A Jarifa," moreover, these two impulses materialize in the poet's sympathetic *rapprochement* toward Jarifa herself: at one and the same time, Espronceda grants to the poem's *symbol of objectivity* a *subjectivity* (i.e., a determinism) of its own. In so doing, he quite tentatively suggests that the only way out of the false dialectic of individual subject vs. objective reality is the constitution of a human community based upon the recognition of a common oppression.

This point represents as far as Espronceda's exploration of the subject/object dilemma and its epistemological implications ever progresses. Indeed, this final scene in "A Jarifa" looks forward to the closing movement in *El Diablo Mundo*, where Adán seems about to embark upon a new path in his attempt to work out a fulfilling relationship to the world. In order to avoid an anachronistic reading of Espronceda, however, we must emphasize that there is nothing politically or consciously collective about this tentative indication of new direction. If Espronceda has intuited that the only manner of freeing oneself from the philosophical binds inherent in the romantic subject/object dualism is to adhere to a dialectical vision which abolishes the category of the *subject* as its systemic center, none of the intellectual implications or social imperatives of such a discovery make their presence felt with any clarity whatsoever. Rather, this second metaphysical explanatory code has as its hallmark that, despite all its emotional resistance to such a conclusion, it ultimately confesses itself powerless to break down the disillusioning force of the metaphysical response. The paradox represented by the metaphysics of desire raises an impenetrable barrier to human cognition.

Thus, in these years the poet's own authorial ideology of radical bourgeois liberalism runs head on into a social reality which defies his desires and understanding; the result is that stalemate figured in an epistemological indeterminacy. But if neither an idealist metaphysics nor a social material determinism eventually gains the battleground, it is at least true that "A Jarifa" establishes within itself this debate as the key conflict for deciphering the nature of human experience. While fully elaborating Espronceda's alternative to his social explanatory code of 1835, therefore, this poem moves closer to the conscious juxtaposition of explanatory systems that informs the structure of *El Diablo Mundo*.

III

As this second phase of his poetic development comes to an end, Espronceda begins to describe in such poems as "Canto del Cosaco" (1838), "El Dos de Mayo" (1840), and "A la traslación de las cenizas de Napoleón" (1840) a new facet of reality which helps him to concretize in *El Diablo*

Mundo one of the reasons for which reality repeatedly offers itself in a dissatisfying form. These poems represent Espronceda's ultimate refusal of a purely metaphysical problematic and herald the rebirth of the social explanatory code, though the latter's resurgence never escapes the influence of the metaphysical code, as we shall see in *El Diablo Mundo*.

If the politics of the period 1836-1838 made visible only confused, muddled images of the historical process, at the infrastructural level "invisible" (at the time) forces were at work transforming the basis of Spanish society. In 1837, for example, José de Salamanca began his spectacular career, and in effect, the years 1836-38 witnessed "une lente évolution à laquelle les mesures économiques de Mendizábal ont donné l'élan et qui se manifeste dans divers domaines" (Marrast, p. 609). The legislative groundwork—the *desamortización*, the abolition of *mayorazgos* and *senorios*, and the suppression of the guilds—for the capitalization of the Spanish economy was set down. Though Spanish industry as a whole continued in an underdeveloped stage, advances in commerce were sufficient to make evident to the most radical (and most conservative) observers the increasing "commodification" of daily life that capitalism entails. In his poetry of 1840, therefore, Espronceda attacks this replacement of the more personal, though still repressive, relations of feudal economic production. He does so from the standpoint of one who views the triumph of the mercantile spirit as tolling the deathknell of the revolutionary drive toward "liberty, equality, and fraternity."

We may best view this process at work in "A la traslación de las cenizas de Napoleón." Here Espronceda launches a frontal attack against modern society:

Miseria y avidez, dinero y prosa,
 en vil mercado convertido el mundo,
 los arranques del alma generosa
 poniendo a precio inmundo;
 cuando tu suerte y esplendor preside
 un mercader que con su vara mide
 el genio y la virtud, misera Europa,
 y entre el lienzo vulgar que bordó de oro,
 muerto tu antiguo lustre y tu decoro,
 como a un cadáver fétido te arroja . . .
 (11. 1-10)

Cast in other terms, Espronceda witnesses the revolutionary hopes he entertained for Spain and Europe in the early 1830's now turn to dust. The energies which might have carried Western civilization into a new era of freedom and equality now find their outlet in a practice that converts all human endeavor and all objective reality into a degrading, "commodifying" activity: "con prosaico afanar en tu miseria,/arrastrando en el lodo tu materia,/ sólo abiertos al lucro sus sentidos . . ." (11. 18-20). Admittedly, Espronceda presents a "humanist" rather than scientific critique of capitalist reality. Yet he raises his voice in disgust not so as to seek refuge in

a mythically ideal past. Rather, he rejects the posture of the lamenting poet and vows to throw himself in the midst of life in order to incite people to change the reality which is denying them the full glory of which they are capable. Rhetorically querying if the reader believes that he will become an impotent "segundo" Jeremías," he proclaims:

No, yo alzaré la voz de los profetas;
tras mí la alborotada muchedumbre,
sonarán en mi acento las trompetas
que derriben la inmensa pesadumbre
del regio torreón que al vicio esconde,
y el mundo me oirá en donde
el precio vil de infame mercancía,
del agiotista en la podrida boca,
avaricioso oía. (11. 37-45)

At this point, therefore, we have laid out all the socio-historical and poetic-thematic raw materials that go into the textual production of *El Diablo Mundo*: a social explanatory system from 1835 which criticizes the disjunction between liberal theory and practice; a philosophical explanatory system (1837-38) which questions inconclusively the metaphysical basis of human suffering through a theme of the paradox of desire; and finally, an indictment of one of the major phenomenological forms of capitalist reality (1840). We may say at the outset of our analysis of *El Diablo Mundo*, moreover, that there exists a certain compatibility between the resurfacing of explanation in the social mode and the persistence of a metaphysical approach to human unhappiness when the object of such inquiry is capitalist reality. Indeed, even in its early stages, capitalism offers itself to the lay observer as a concatenation of phenomenological forms (e.g., commodities) which appear cognitively "real." But because their *reality* cannot be accounted for at an empirical level, these forms permit of a critique that, unless theoretical in a materialist sense, terminates at some level in metaphysics.

That is to say, a denunciation of society's power to deform a hypothetical human essence may include, or even necessitate, a degree of idealist explanation when literary focus remains on an individual subject's lived experience of social relations under capitalism. In Expronceda's *El Diablo Mundo*, therefore, we may explain the coexistence and juxtaposition of both social and metaphysical explanatory codes on the basis that, because he attacks those phenomenological forms of a nascent capitalism historically present to his view, but that he does so without the conceptual equipment available to later critics of nineteenth and twentieth-century society, his reproduction in literature of those effects already produced in experience by society remains internally conflicted, and indeed, demonstrative of a certain dissonance at the heart of the work. This dissonance manifests itself as none other than the internal confluence of contradictory explanatory codes.⁸

IV

Despite Casaldauero's emphasis on the occasionally useful concept of the "fragmento romántico,"¹⁰ *El Diablo Mundo* is above all a narrative poem, and clearly, its narrative thread is the biography of its protagonist, Adán. What critics less often recognize, however, is that the obvious form in which the poet casts this biographical narrative is that of a fictional testing of the Rousseauian hypothesis: namely, that human beings come into the world naturally pure and innocent, and that society, by despoiling this pristine state, becomes the source of human suffering and unhappiness. Cantos I, III, and IV, for example, devote themselves to this fictional project. Canto I opens with the bitter depiction of an old man who assesses his life on the night of his death. Posing the question of what human experience really means, the future Adán offers the most dismal description possible:

¿Qué es el hombre? un misterio. ¿Qué es la vida?
 ¡Un misterio también! . . . Corren los años
 Su rápida carrera, y, escondida,
 La vejez llega envuelta en sus engaños;
 Vano es llorar la juventud perdida,
 Vano buscar remedio a nuestros daños Un sueño es lo presente de un momento,
 ¡Muerte es el porvenir; lo que fue un cuento!
 . . .
 ¡Y es la historia del hombre y su locura
 Una estrecha y hedionda sepultura! (p. 90)

The old man subsequently muses that, perhaps if humans were immortal and eternally youthful, they might then pass a fulfilling existence by always discovering a new happiness when once a former disillusioning one had been exhausted. Thus, he emits a wish to become immortal, and so to compensate with an infinite *quantity* of experience for what has shown itself to be *qualitatively* impoverished. As his consciousness fades, the central portion of the canto traces his magical transformation into the young and virile Adán who claims our attention throughout the rest of the poem. The final moment in this process, however, foreshadows the ominous consequences of this apparent blessing:

Acuérdate que tú fuiste
 El que fijó tu destino,
 Que ser inmortal pediste,
 Y arrojarte al torbellino
 De las edades quisiste. (p. 96)

Thus, with his new-born hero ready and a promise made to put him through a series of experiences, Espronceda has set the stage for his investigation of the Rousseauian thesis. This exploration unfolds, moreover, in two movements which correspond to Cantos III and IV. Canto III characterizes the new-born self as pure, filled with hope, and endowed with an impulse toward the immediate gratification of desire. It

further asserts that contemporary society remains wholly antagonistic to the exercise of personal liberty and individualism. From the outset, for example, Espronceda inscribes within the possibility for liberty and individualism the necessity for both a radical break with the past and an openness to future change:

El corazón hinchado de esperanza,
Sin temor de mudanza
Mecida el alma en el placer futuro,
El ánimo seguro
Tras su ilusión lanzándose a la gloria,
Y libre de recuerdos la memoria,
Y el alma y todo nuevo,
Todo esperanzas el feliz mancebo. (p. 103)

Here the poet establishes an important link between memory, history, and suffering that proves to be an essential component in Adán's failure, for the truth is that only Adán, and not society as a whole, has successfully accomplished any revolutionary rupture with the past.

In this situation, Rousseauian man is bound to encounter difficulties. Society has its own history, its own persistent conventions that attest to the dominance of particular social classes. So that when Espronceda compares the socially ignorant Adán, "Sin respeto al pudor," to those who "van aun en las aldeas,/ Sucias las caras feas/ Y el cuerpo del color de la morcilla,/ Los chicos de la Mancha y la Castilla" (p. 106), he sets in motion the process continued throughout the poem of identifying Adán with radical liberalism as an ideology and the *menu peuple* as a social class. Indeed, with Adán gleefully exploring the objects in his apartment and giving rise to a noisy confusion that summons his landlord, Espronceda converts this *propietario* into a symbol of dominant society's response to the "clamoring" of radical liberals and the masses alike:

Elector, del sensato movimiento
Partidario en política, y nombrado
Regidor del heroico Ayuntamiento
Por fama de hombre honrado,
Y odiar en sus doctrinas reformistas
No menos al partido moderado
Que a los cuatro anarquistas,
Aunque éstos le incomodan mucho más;
Por no verlos se diera a Barrabás,
Y tiene persuadida a su mujer
Que es gente que no tiene que perder. (p. 106)

Here the "establishment" liberal of nineteenth-century Spanish society reveals that his only concern is with protecting his own property and social status.

Along with the landlord, furthermore, appears society's repressive force reminiscent of "El Verdugo." Like a young child, Adán possesses a curiosity about the world that knows no fear. The object world for him represents a pan-erotic landscape, and all he wants is to explore it and to

derive pleasure from it: "¡Pobre inocente alma que entretiene/ El mundo, y le divierte cual gracioso/ Juguete, y a mirarle se detiene/ con pueril regocijo condoroso!" (p. 112). In the face of such an unabashed outburst of individualism, society responds in its customary (and excessive) way:

Ordenes dan que apresten los cañones,
Salgan patrullas, dóblense los puestos,
No se permitan públicas reuniones,
Pesquisas ejecútense y arrestos;
Quedan prohibidas tales expresiones,
Obsérvense los trajes y los gestos
De los enmascarados anarquistas,
Y de sus nombres que se formen listas. (p. 110)

Much of this repressive attitude toward individual freedoms, according to Espronceda, springs from the mercantile spirit itself; the poet sharpens his sarcasm and laughs derisively at ". . . la prisa [que] es de ver con que asegura/ Cada cual su comercio y mercancía" (p. 111) as Adán flees naked through the streets from attempts made to detain him. But such laughter soon displays its painful underside, for the result of society's response to Adán is precisely to teach him "Que no hay placer donde el dolor no quepa" (p. 113). Inevitably, therefore, the poet brands society here as the incarnation of all the repressive force directed against individual desire; the canto ends with a pathetic image of Adán being forcibly carted off to jail while he continues to gaze with fascination at the multitude of colors that surround him.

Canto IV then pursues this juxtaposition of Adán's healthy and innocent individualism with society's repressive and corrupting power by confronting the problem of the individual's socialization. Thrust in jail among victims of society who nonetheless share society's dominant values, the canto describes the process of "deforming" the original Adán and of "forming" a new one who can successfully be inserted into society's twisted culture:

Ni leyes sabe, ni conoce el mundo,
Sólo a su instinto generoso atiende,
Y un abismo de crímenes inmundo
Cruza y el crimen por virtud aprende.
Y aquel pecho que es noble sin segundo
Y que el valor y el entusiasmo enciende,
Aplica al crimen la virtud que alienta
Y puro es si criminal se ostenta. (p. 117)

His indoctrination, of course, covers the gamut from the most minute detail—"fuma aunque no fume"—to the discovery of his first feelings of genital sexuality: "Y cuando ella con amor le mire,/ En la ansiedad vehemente que le aqueja/ Y en ardor violento que le inspira,/ Quiere romper la maldecida reja" (p. 117). Importantly, we may observe here that the beginning of Adán's relationship with Salada signals society's channelling of Adán's original polymorphous libidinal impulses into a

more "acceptable" format. We may point out indeed that the society of *El Diablo Mundo* substitutes, for Adán's initial attempt to experience a totalizing satisfaction through an all-encompassing relation to the world, a form of relationship that places all the demands for a totalizing satisfaction upon a single libidinal object. (We shall see later how important this fact becomes in Cantos V and VI.)¹¹

Similarly, the instruction Adán receives in jail under the tutelage of Salada's uncle augurs poorly for Adán's future. In contrast to Salada's desire to forge a human relationship with Adán, tío Lucas's sermons about the ways of the world serve only to dramatize the fact of division within society (pp. 119-121). Here the pettiness and avarice of human beings—qualities constantly reinforced and recreated by the determinant position that money occupies (p. 121)—produces a highly atomized society where everyone *must* exist individualistically:

¿Será del hombre el hombre el enemigo,
Y, en medio de los hombres solitario,
El su sola esperanza y solo amigo
Verá en su hermano su mayor contrario? (p. 120)

Society in this scenario thus rejects Adán's form of liberating individualism which sought to establish relationships with the world and among his fellow humans as equals. Rather, it opts to manufacture that contradictory type of "individual," who is such in ideological designation only, insofar as competition and self-interest force one to live an isolated, unfulfilling life. The social making of individuals under the exigencies of these controlling principles, then, insures the absence within society of any possibility for the pursuit of an authentic individual liberty within the context of a historical community based on a genuine practice of equality.

Thus, even by Canto IV, the case for the Rousseauian hypothesis has already been decided: society *does* corrupt the healthy and innocent drives of the individual toward liberty and self-realization. It would seem, therefore, that there should be no reason to continue the poem, except perhaps to follow Adán's and Salada's careers to the bitter end. Yet formally the poem *must* continue throughout two more cantos—at which point it must then end after having exhausted its themes—for the presence within *El Diablo Mundo* of Espronceda's metaphysical explanatory system complicates the treatment of the Rousseauian theme, as well as its implications. Indeed, the poem initially inscribes itself within a metaphysical space in the "Introducción," where the poet *qua* poet attempts to grasp the meaning of the chaos which surrounds him. Canto II, moreover, again develops the private struggle of the poet to determine an epistemology for human suffering. Interestingly, therefore, we can detect in these two intensely personal sections of *El Diablo Mundo* the still unresolved thematic residue of Espronceda's battle against epistemological indeterminacy during 1837-38.

That the poem is born out of some form of cosmic chaos seems readily apparent. In the "Introducción," the poet awakens to a frightening caco-

phony, which at first cannot even be distinguished as a chorus of voices speaking human language. The poet finds himself isolated and dangerously bewildered in an alien landscape of which he has no knowledge and to which he feels no natural adaptation. Thus, from the beginning of *El Diablo Mundo*, the poet thrusts both himself and us into the precarious position of an epistemological ignorance that makes its presence felt through the absence of an identifiably human and social background.

In the middle of this murky nightmare, however, there arises the figure of Satan, whom the poet wastes no time in converting into the generic double of humanity and its collective uncertainty. At first a "Voz admirable, y vaga, y misteriosa" belonging to one of Satan's damned in Hell interrogates the Dark Prince concerning the ultimate reality of experience: "¿Quién es Dios? ¿Dónde está?" But unfortunately not even Satan possesses this knowledge and instead ratifies immediately the identity between himself and humanity (p. 87). If not even Satan knows God or the cosmos, then, all that remains as a certainty in the first movement of *El Diablo Mundo* is the damning reality of the paradox of desire. Prior to Satan's assertion of humanity's internally conflicted personality, a series of eight voices portrays the cycle of desire and disillusionment elaborated in "A una estrella" and "A Jarifa." The first three voices acclaim the goals for which humanity strives: glory, riches and political power, and sexual pleasure. The fourth and fifth voices then articulate the essence of the ontologically futile quest to achieve happiness:

CUARTA VOZ

Venid, empujadme,
La cima toqué,
Subidme, que luego
La mano os daré.

QUINTA VOZ

¡Ah! Yo caí de la elevada cumbre
En honda sima que a mis pies se abrió:
¡Grande es mi pena, larga mi agonía!
¡Una mano! ¡Ayudadme! ¡Compasión! (p. 85)

Thus, Espronceda continues to represent satisfaction in the object world as inaccessible to human desire, with the sixth and eighth voices registering the desiring self's disorientation and incapacity to account for its failure. The seventh voice, however, introduces a note of hope in the subjunctive mood; it functions as that component of infinite desire which, by constantly pushing the self to reenter relation, assures the repetition and persistence of human suffering. Indeed, a chorus of seven voices following Satan's pronouncement reaffirms the partial and transient nature of human pleasure (pp. 88-89): all its objects prove either illusory (love, beauty) or self-destructive (money) satisfactions. When the seventh voice enters again here

to furnish a flickering hope, the chorus of all the voices responds affirming an epistemological indeterminacy:

¡Quién sabe! ¡Quién sabe!
Quizá ensueños son,
Mentidos delirios,
Dorada ilusión. (p. 89)

So it is that when the poet confronts in Canto II the central episode in his own long history of suffering, he still remains at a loss to explain to himself the disjunction between subjective desire and objective reality. The canto begins with a question—

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido? (p. 99)

—that at once echoes the second stanza of “A una estrella” and importantly introduces *memory* as one of the constitutive factors in human pain. Yet the initial inquiry into the significance of memory as a form of human experience gives way immediately to the poet’s conjuring the material of the memories themselves. Characteristically asking himself what happened to the former pleasure he enjoyed with Teresa, he depicts that earlier state in an allusion to “Canción del pirata:”

Mi vida era entonces, cual guerrera nave
Que el puerto deja por la vez primera
Y al soplo de los céfiros suave
Orgullosa despliega su bandera,
Y al mar dejando que a sus pies alabe
Su triunfo en roncós cantos, va velera,
Una ola tras otra bramadora
Hollando y dividiendo vencedora. (p. 99)

With a sureness absent from “A una estrella” and “A Jarifa,” however, Espronceda leaves behind a description of this former bliss and moves in the center portion of Canto II to proclaim definitively the inadequacy of the object world to meeting the infinite desires of the self. The motivation to enter relation comes from the subject, but the fact that such an impulse surfaces in a form tinged with solipsism forecasts, because of the infinity of the self’s demands, the ultimate failure of any single relation:

Hay una voz secreta, un dulce canto,
Que el alma solo recogida entiende,
Un sentimiento misterioso y santo
Que del barro al espíritu desprende;
Agreste, vago y solitario encanto
Que en inefable amor el alma enciende,
Volando tras la imagen peregrina
El corazón de su ilusión divina. (p. 100)

Indeed, the poet subsequently carries this preoccupation so far as to suggest that what the subject becomes enamored of in a love-relation is its own image reflected in the eyes of the other: "Es el amor que al mismo amor adora" (p. 100). When he explains further that the beauty of the world is no more than the mirror image of Teresa—"Y el mundo con su magia y galanura, / Es espejo no más de su hermosura"—the poet finds himself in the perfect position to declare that any love he projects will encounter no worthy object, since it fails to correspond to that original "voz secreta" to which the spirit hearkened in the moment of its creation:

Es el amor que recordando llora
Las arboledas del Edén divinas,
Amor de allí arrancando, allí nacido,
Que busca en vano aquí su bien perdido. (p. 100)

Consistent with the metaphysical conclusions of the "Introducción," therefore, the vision of the poet's unhappiness here ratifies the impossibility of fulfillment for future hopes and desires. Nevertheless, the poet still remains concerned with explaining the "why?" of the tragic situation. Again in a tone and structure reminiscent of "A una estrella," Espronceda queries:

... ¡Oh! ¿Quién, impío,
¡Ah!, agostó la flor de tu pureza?
Tú fuiste un tiempo un cristalino río,
Manantial de purísima limpieza;
Después torrente de color sombrío,
Rompiendo entre peñascos y maleza,
Y estanque, en fin, de aguas corrompidas,
Entre fétido fango detenidas.

¿Cómo caíste despeñado al suelo,
Astro de la mañana luminosos? (sic)
Ángel de luz, ¿quién te arrojó del cielo
A este valle de lágrimas odioso? (p. 101)

Of course, he will provide here no philosophical answer to this question. He does add, however, a revealing observation that (apart from its enticing susceptibility to psychoanalytic criticism) helps to explain why the subject continues to make itself vulnerable by pursuing new and inevitably doomed illusions.

Indeed, it has to do with memory, for each new relation presents a momentarily fulfilling experience to the extent that it recaptures an original moment of plenitude:

Un recuerdo de amor que nunca muere
Y está en mi corazón; un lastimero
Tierno quejido que en el alma hiere,
Eco suave de su amor primero. . . . (p. 101)

Memory, therefore, keeps the self tied to the object world. The poet endows

it with an ambivalent function, for if at the same time he implores the memory of Teresa to stay with him to give him an illusory future hope—"¡Ah!, De tu luz, en tanto yo viviere,/ Quedará un rayo en mí, blanco lucero,/ Que iluminaste con tu luz querida/ La dorada mañana de mi vida" (p. 102)—it is precisely this memory which causes the overwhelming pain of which this canto itself is the testament. When we remember, moreover, that in order for Adán in Canto III to break through into a potentially fulfilling future he must obliterate all links with the past, we realize that memory symbolizes in the Esproncedian universe both the necessity and damning inescapability of the object world. Such is the paradox of desire, and its components effectively summarize the metaphysical explanatory sequence at work in *El Diablo Mundo*.

But this sequence ultimately *explains* nothing; it merely *states* that subject and object are incompatible without telling us why. Thus we may view the resurgence and expansion of the social explanatory system in *El Diablo Mundo* as a renewed attempt on Espronceda's part to exit from the unacceptable philosophical box in which he has placed himself. If he were able to be content with the metaphysical response, of course, then we would not find the poet testing the Rousseauian hypothesis throughout a major portion of the work. And indeed, in Cantos V and VI of *El Diablo Mundo*, we constantly witness every posing of a metaphysical problematic quickly swallowed up by the concerns of the social code. Despite his already having approved the Rousseauian hypothesis, and despite his having denounced unequivocally the ultimate and universal inadequacy between subject and object, the poet nonetheless pursues his work throughout two more cantos. These cantos, as indeed the whole poem itself, are generated out of the absolute contradiction between these two explanatory sequences.

In Canto V the competition between these two codes focusses upon the explanation of why Adán abandons Salada. At the end of Canto IV we have seen them living blissfully together during the first moments of their relationship, although Espronceda has adequately peppered this presentation with a skepticism sufficient to have us anticipate the affair's unhappy outcome. When we detect the first stirrings of restlessness in Adán, therefore, the poet introduces the problem in the mode of metaphysical explanation:

ADAN (A la SALADA)

¡Me ahogo! Siento un deseo,
Salada, no sé de qué:
Un afán . . .

SALADA

Yo sí lo sé;
No me quieres; bien lo veo.

ADAN

¿Vistes aquel pez dorado
 Que en tu casa en un fanal,
 Breve lago de cristal
 Da vueltas aprisionado,
 Y en la ventana al sol mira
 Tejiendo en torno colores,
 Y en las macetas las flores
 Donde la brisa suspira:
 Y ya escucha su rumor
 Que le encanta, y le suspende
 Ya la llama que se enciende,
 Ya la beldad de la flor;
 Y en su cárcel cristalina
 Nada con más ligereza
 Por gozar de la belleza
 Que los ojos le fascina?
 Pues así yo, dueño mío,
 La tierra, la luz, el cielo,
 Disfrutar con loco anhelo,
 Y sin saber como, ansío. (p. 127)

Here we have the metaphysical case *par excellence*. What is the pane of glass that confines Adán? Neither he nor the poet knows, but it serves them both as a symbol for the mystery of ontological constraint. Furthermore, Salada's response to Adán's anguish remains wholly appropriate to Espronceda's psychology of the sexes, and as such, wholly within the metaphysical problematic. She suggests that, following her example, he ought to invest all his libidinal energy only in her and find there that solipsistic reflection outlined in Canto II: "Yo que tu amor anhelo,/ Para templar mis enojos,/ Busco mi luz en tus ojos,/ Hallo en tu frente mi cielo . . ." (p. 127). But Adán no longer receives that kind of totalizing satisfaction from Salada, and indeed, when he begins to explain to us what is coming to take her place as an object of interest, Espronceda switches to his *social* code:

Más placer, más luz, más vida,
 Más amor vierte a torrentes
 Ese estrépito de gentes
 Que en multitud confundida
 Ayer ví cuando a tu lado,
 Con tanto afán, tanto gozo,
 Tanta gala y alborozo,
 Bajaban tantos al Prado.
 Adornos tan relucientes,
 Ricos trajes y colores
 Coches, caballos, primores,
 Y gustos tan diferentes;
 Y el lujo y la gentileza
 De aquellos tan altaneros
 Que llamas tú caballeros
 Y damas de la nobleza;
 ¿Cómo pueden no admirar
 Al que siquiera los mire?
 ¿Quién habrá que no suspire
 Por su grandeza igualar? (p. 127)

Hence, what at first appears as a conventional romantic *topos* ("Más placer, más luz, más vida") soon transforms itself into an emblem of class oppression. Later as the "guapos" in the bar drunkenly swarm around Salada in a grotesque parody of the metaphysical problem posed, Adán continues his meditation at the level of the social sequence: "¿Por qué nacen/ Pobres como yo los unos,/ Y nacen otros grandes?" (p. 130). He questions Salada about all the magnificence of high society, but in particular, about the "damas tan bellas . . . que viven así . . ." (p. 131). In response to Adán's self-conscious query—"Dime, ¿hablan como nosotros? ¿Qué hacen?" (p. 131)—Salada replies that we are all children of the same Father, glossing over for selfish reasons that the life-styles of rich and poor differ severely. Adán, however, does not allow himself to be convinced by this skewed formulation, and so Salada mounts her final argument:

¿Te acuerdas, Adán, del pez
Dorado, que entre cristales
Gira admirando del sol . . . ?
.
Pues, pobre pez si cumpliera
Su voluntad, que al hallarse
En otro ajeno elemento
Del elemento en que nace,
Céfiros, luces y flores
Le dieran muerte al instante.
Sueños son esos, Adán,
Los que tu mente distraen,
Aire que anhelas coger,
Porque los sueños son aire:
Entre esas gentes tan altivas
Quien más de nosotros vale
No alcanza sino desprecios
En premio de su donaire.
Nuestros enemigos son,
Y el modo de ser iguales,
Es en la misma moneda
En que nos pagan pagarles. (p. 131)

On the one hand, Salada offers here in the metaphysical mode a statement of class defeatism. On the other, she insightfully analyzes social reality: money mediates all social relations, and those who have more will take measures to exclude those who have less. Salada then lets escape her most pressing preoccupation that Adán is more interested in the women than in the wealth; but Adán turns a deaf ear to this concern and reiterates his question about why riches have never fallen to him yet fall to others. In this way, he manifests a resistance to a ready acceptance of class oppression. Confronted with an absolute disarticulation between metaphysical and social systems, therefore, Salada voices with anxiety the ultimate statement permitted a woman (symbol of object world) in Espronceda's metaphysical code: "¡Oh! Sean mis manos cárcel/ De ese corazón que es mío;/ Que no me lo robe nadie" (p. 132).

In the following scene, Adán brushes aside her complaint once and for

all when he responds according to the ultimate statement permitted a man (subject) in the metaphysical code: "La primera/ Vez que he pensado en mi vida,/ Pensé alcanzar con la mano/ Donde alcanzaba la vista" (p. 136). Our hero's identification here with the psychology he postulated for the "pez dorado" justifies the break-up with Salada on the grounds of the infinite desires of the self ("anhelo sin fin"). Yet Espronceda has already provided us with a social equivalent (class wealth) for the metaphysical heights that Adán seeks in this passage; and indeed, by showing Adán attempting to acquire these riches in the only way open to him, Adán's decision to leave Salada in order to pull off the robbery in Canto VI reinforces the confluence and slippery interplay of motives and goals that take place between each sequence. Furthermore, as the canto concludes, Espronceda persistently gives us the two codes emblematically collapsed into one: when plotting the robbery of the marchioness, Adán asks, "¿Y es de esas damas que habitan/ Palacios?" (p. 136). Here we do not know *absolutely* which interest motivates Adán with greater force: women (metaphysical objects) or the wealth they possess and with which they can be attained (social code). Nevertheless, what does remain certain at the end of this canto is that Adán has resolved to realize in actual experience the fantasies he entertains:

Vamos pronto, vean mis ojos
Cuanto vió mi fantasía;
Toquen mis manos en fin
Los sueños de mi codicia. (p. 137)

Thus, with a confusion as to Adán's motivation, but with a certainty that he no longer wants Salada, we enter Canto VI where the poet continues to manipulate our desire to determine a causality for Adán's decision. A comparison between Adán's behavior and that of his fellow robbers immediately reinserts us in the metaphysical system. Whereas Adán experiences a childish delight in the mere sight and touch of the valuable objects that populate the marchioness's house, his cohorts voraciously search the premises for marketable spoils: "Y con ansia brutal oro buscando/ Con insaciables ojos codicia,/ Riquezas y tesoros anhelando,/ Riquezas y tesoros desperdicia" (p. 140). Adán's signal relationship to these objects, however, also functions to reintroduce the social explanatory sequence. Looking intently at the portraits on the wall, Adán discovers his initial aesthetic appreciation undermined by a surge of class hatred. He joyfully relishes a painting of the virgin ("celestial consuelo"), but the portrait of a "gentleman" works quite an opposite effect:

Y un caballero vió que le miraba
Que vivo allí lo trasladó Van Dyk.
Que altivo y con desdén le contemplaba
De noble aspecto y ademán gentil.

Y el tierno amor que el rostro de hermosura
De la Virgen purísima le inspira
Trocó luego el orgullo, la bravura,
Del caballero aquel adusto mira.

Intrépidos en él clavó sus ojos
Brillantes de belleza y juventud,
Y provocar queriendo sus enojos,
Llegóse a él y le acercó la luz.

Tocóle en fin e imaginóse luego
Que sombra nada más la imagen era,
Y al irse despechando y con despego,
Lanzó al retrato una mirada fiera. (p. 141)

Here again the poet mixes the possibly transcendent and the socially historical so as to leave unanswered the question of causality. If the sublime painting of the Virgen concentrates in one female/maternal/sexual symbol all the emotional content of the metaphysical system, the painting of the "caballero," with its paternal, repressive, and class character, connotes as effectively Adán's struggle against society.

Nevertheless, we may generalize that the overall process that we have witnessed in Cantos V and VI of posing a problem in the metaphysical mode and of allowing it to terminate at the level of the social system indicates a tendency to consider the metaphysical system as inadequate in and of itself. We cannot construe this fact, of course, to mean the triumph of one code over the other, but at least until now the movement has been one toward ever more displacing the metaphysical code to the periphery and granting a more central focus to the social system. Indeed, the review of Adán's short history presented in the middle of the robbery scene reiterates the process of the poet's testing of the Rousseauian hypothesis and offers the social explanation for the collapse of Adán and Salada's relationship:

Niño inocente que encantado vaga
En medio del crimen que acompaña ciego,
Que cuanto en torno ve todo le halaga
Y a todo codicioso acude luego.

Que de la cárcel a los dulces lazos
Pasó encantado en su primer amor,
Y la bella Salada entre sus brazos
Enamorado de él le aprisionó.

Que luego el mundo apareció a sus ojos
Adornado de gala y de alegría,
Y su vista creó nuevos antojos,
Nuevos ensueños que gozar ansía.

Y libre allí cual caprichoso niño,
Que alegre corre y libre se figura
Se burló acaso el maternal cariño
Y por campo y ciudad va a la ventura;

Así la dulce libertad sentida,
Adán huyó de su infeliz manola;
Y allí en su gozo embebecido olvidó
La que le llora enamorada y sola . . . (p. 141)

But we may examine this passage from another and surprising angle when we realize that the final stanza lends itself easily to a metaphysical interpretation (stanzas two and three can also be made ambiguous in this regard). The rhetorical construction, "Así la dulce libertad sentida," actually constitutes, and conceals in the guise of a conclusion, the familiar metaphysical *premise* concerning the infinite desire of the self and the limited capacity of individual objects to provide satisfaction. As with the narrative thrust of the poem as a whole, this passage takes us to a certain stage, delineating accurately the social determinism at work shaping Adán's career, but slips fully into metaphysics at a significantly crucial point. That point in this passage occurs when Adán has entered the world of class wealth, forever forsaking Salada, and we ask "what next?" That point in Adán's biography, of course, is none other than the space in which there would have to intervene some revolutionary program for the demolition of those social structures producing the ill-effects denounced by the poet. That is, at the very point where, in order to preserve the purity of the social sequence, Adán would either have to surrender to his fate—as do so many other heroes of Continental romantic fiction in the 1830's (Raphael de Valentin in *La peau de chagrin*, Octave de Malivert in *Armance*)—or take a self-destructive initiative in protest (Larra, Julien Sorel in *Le rouge et le noir*, Don Alvaro in the play that bears his name)—or take up the challenge to change society, Espronceda displaces all the terms of the problem immediately into the metaphysical mode. From a synoptic perspective, the poem's disunity of style, tone, and subject all resolves itself into a comprehensible coherence with this one observation.

Indeed, the conclusion to Canto VI confirms all the assertions we have just made. After the robbery ends in a helter-skelter confusion caused by Adán's disastrous setting off of an alarm clock and his subsequent physical defense of the awakened marchioness, Adán escapes into the back alleys of Madrid. In one of these alleys, he happens upon a brothel. Peering through a window he perceives in the front room a scene of debauchery; yet in the back room he notices a mother weeping over the dead body of the daughter she had been forced to sell into prostitution. This scene represents Adán's first encounter with death, and Espronceda does not miss the opportunity to level another ironic attack against society's permeation by commodity relations: Adán does not understand the meaning of death and asks innocently if one might *buy* back her life (p. 145). Nevertheless, what is more significant about Adán's behavior here is that for the first time in the poem he transcends a preoccupation with pure libidinal self-interest and strives to offer consolation to the grieving *vieja*. Even in the case of his defense of the marchioness, Adán's motivation stems largely out of his attraction toward her as an aesthetic and sexual object of beauty. Toward the old woman, however, Adán's behavior grows out of a desire to provide what comfort he can to a fellow human being whom society has also excluded from its material comforts.

Thus, in a scene reminiscent of the final stanza of "A Jarifa," Espron-

ceda shifts our attention toward a nascent community of alienated individuals:

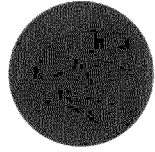
Dijo así Adán con entusiasmo tanto,
 Con tan profunda fe, con tanto celo,
 Que la vieja, a pesar de su quebranto,
 Alzó a él los ojos con curioso anhelo. (p. 145)

Yet where is this community to go in the poem? Nowhere. What are its goals, its principles, its significance? The poet does not tell us. Rather, the question of resuscitating the dead Lucía leads to Adán's diatribe against God, which thematically returns us to the poet's concerns in the "Introducción." Again, therefore, at a certain crucial moment Espronceda violates the integrity of the social sequence in order to plug us back into a metaphysical system that itself has begun to go around in argumentative circles. The poem ends here in Canto VI because it *must*: its social sequence embodies the possibility of only a limited progression and has already stretched to its limits; its metaphysical sequence possesses nothing in the way of "explanatory" power, other than that of repeatedly ratifying the fact of human unhappiness, and so has consequently lapsed onto a thematic redundancy.

We are finally in a position to describe the modality through which these two great explanatory systems interrelate in *El Diablo Mundo*. Indeed, the key remains the point at which the systems recurrently intersect and where the poet chooses to switch track from one line of argumentation to the other. If the continuous spilling over from metaphysical problematic to social narrative that occurs in Cantos V and VI testifies to the explanatory inadequacy of the metaphysical code, then the ambiguity of the emblem and the insertion of the metaphysical problematic at a structurally decisive point in the social sequence, operative within these same cantos, indicates the poet's inability imaginatively to resolve the causality of human misery at the level of social explanation. The mode of interrelationship, therefore, remains determined by the cognitive barriers encountered by both systems and may be defined as a function of the poet's historical experience. Once having demonstrated the disjunction between liberal bourgeois theory and social practice, Espronceda could not imagine an efficacious remedy for himself and his society. The subsequent appeal to metaphysics which, if an answer were found, would have alleviated the poet from the responsibility to continue his search for a solution at the social level, proves *intellectually*—not *artistically*—more sterile than his thwarted attempt to discover the correct combination of social ingredients that might furnish hope for a better society. Hence, *El Diablo Mundo* stands as the most elaborate achievement of, and profoundest witness to, Espronceda's life-long effort to account for human misery, social oppression, and the failure of Spain's bourgeois revolution to fulfill its libertarian promises.

NOTES

1. Raymond Carr, *Spain 1808-1939* (Oxford: Oxford University Press, 1966), p. 169.
2. Manuel Tuñón de Lara, "En torno a la rebelión de los Sargentos de La Granja, 1836," *Estudios de historia contemporánea* (Madrid: Nova Terra, 1977), p. 14.
3. José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert Marrast (Madrid: Castalia, 1970). I have used this edition for all the verse quotations from Espronceda's shorter poetry. I have, however, used the *BAE* edition (Vol. 72) of Espronceda's *Obras Completas*, ed. D. Jorge Campos (Madrid: Atlas, 1954) for quotations from *El Diablo Mundo*. Page references appear in parentheses following the quotations.
4. Robert Marrast, *José de Espronceda et son temps* (Paris: Klincksieck, 1974), p. 472. Further references to this brilliant study of Espronceda and Spanish romanticism appear in the text.
5. M.H. Abrams, "English Romanticism: The Spirit of the Age," in *Romanticism and Consciousness*, ed. Harold Bloom (New York: Norton, 1970), p. 108.
6. Manuel de Marliani, *Histoire politique de l'Espagne moderne* (Brussels: n.p., 1842). Quoted in Marrast, *José de Espronceda* p. 597.
7. See Marrast's edition of Espronceda, *Poesías líricas*, p. 249, for the dating of the composition of "A una estrella" and "A Jarifa en una orgía."
8. See Abrams "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric," in *Romanticism*, ed. Bloom, p. 201.
9. Karl Kroeber, "The Relevance and Irrelevance of Romanticism," *SIR* 9 (1970), p. 299.
10. Joaquín Casaldueiro, *Forma y visión de "El Diablo Mundo"* (Madrid: Gredos, 1951), p. 21-22.
11. The other notable feature concerning the early phase of Adán's relationship with Salada remains her motivations and hopes upon entering the love affair. Salada, who has been a prostitute, seeks in this love to break out of the commodity relations which have defined her earlier sexual comportment with men ("Una belleza, infame mercancía,/ Que una pobre mujer por oro trueca . . ." (p. 113). Though once having "fallen" society will never allow her the freedom to become anything other than a prostitute, to the open heart of Adán she appears "as the marvelous person she really is." Thus, Salada is willing to give to Adán a complete, fulfilling, and undivided satisfaction—if only that proves possible in the poem.



Macho and *Machismo* as Loan Words to American English

Constance A. Sullivan
University of Minnesota

An earlier version of this paper was presented at the Annual Meeting of the Latin American Studies Association, Bloomington, Indiana, October 19, 1980.

Machismo, borrowed from Spanish-speaking lands, is a more accurate word for describing the present masculine situation than our English phrases, male chauvinist or sexist. *Macho* connotes a certain dominative and brute power; in Spanish the term signifies a kind of animal strength by which one creature controls another and thus establishes his self-identity and place in the pecking order. This aspect of domineering power for self-evaluation is at the core of the male domination of women.

Eugene Bianchi, *From Machismo to Mutuality*.
New York, 1976, p. 119.

What's that word for men who are overly masculine—macho?

Clare Booth Luce, in an interview on
CBS' *60 Minutes*, October 7, 1979.

In the United States of the late 1970s and early 1980s, it became very difficult to listen to the radio, watch television, see a film, or read a newspaper, magazine, or book without frequent encounters with the words *macho* and *machismo* or variants thereof. One of the hits of disco music in 1979 was "Macho Man" by the Village People, a New York group,

although perhaps not all those in the central heartland of America were aware of the record's basis in the East Coast homosexual lifestyle and militancy. And on October 6, 1980, then-President Carter, in an attack on his Republican opponent's foreign policy stance as warmongering and jingoistic, called it one that would "push everybody around and show them the macho of the United States."¹ Obviously the incumbent presidential candidate believed that his audience would recognize the term and would share his view that to be *macho* is unacceptable behavior. Even Carter's nominative use of the adjectival form, which differs from the Spanish language's rules, represented English-speaking North America's linguistic freedom with the word. *Macho*, and its companion term *machismo*, are so current in today's English that they are rarely italicized as belonging to another language when printed. They have been adopted as valid and expressive semantic items into English, and most speakers and writers who use the words appear not to connect them with Hispanic culture but to regard them as descriptive of patterns in their own.

The appearance in North American English of *macho* and *machismo* on a broad scale dates from the 1970s and was usually seen prior to that decade in reference to Latin American culture only. A formal tracing of these words in dictionaries of American English reveals no reference to either *macho* or *machismo* prior to 1973. In that year, *The Random House Dictionary of the English Language* (p. 859) has "*ma-chis-mo* (mä chiz' mo), n. (in Hispanic cultures) maleness or virility; male domination. [Sp *macho* male, he-man]," and *Webster's New Collegiate Dictionary* (p. 689) has "*ma-chis-mo* mä-chez-(,)mo, -' chiz- n [Mex Sp, fr Sp *macho* male]: a strong sense of masculine pride; an exaggerated awareness and assertion of masculinity." It should be noted that these early entries clearly relate the words to Hispanic culture and languages. By 1975, the latter dictionary added items on *macho* as well (p. 689): "¹*ma-cho* mä-, cho adj. [Sp, male, fr L. *masculus*—more at MALE]; aggressively virile. ²*macho*, n. 1: MACHISMO 2: one who exhibits machismo." Also in 1975, *The Harper Dictionary of Contemporary Usage* (p. 381) states: "*machismo*. Borrowed from the Spanish word meaning 'masculinity' *machismo* is a vogue word for an excessive display of actions and attitudes which are supposed to demonstrate masculinity and virility, such as boldness, aggressiveness, physical courage, and domination over women." All American dictionaries after 1975 provide definitions of both terms in new editions or supplements to earlier editions; they no longer limit application to Spanish, and they include the American English definition of *macho* as *machismo*.²

Hispanic peoples, principally from Puerto Rico, Cuba, and Mexico, were already a significant presence in the United States before this recent linguistic loan occurred. In the 1970s Hispanics came close to representing the largest minority group in the United States and Hispanic-Americans gained high visibility not merely because of their numbers but from the effects of civil rights and ethnic pride movements (particularly of Chicanos), increasing pressures for bilingualism in schools and

governmental matters, and large concentrations of Hispanics in the communities of the Southwest and large Eastern cities, particularly. To an extent, the origins of English adoption of *macho* and *machismo* may be ascribed to the Hispanic cultural presence in the United States, and Anglo-American contact with Hispanic linguistic and cultural patterns.

However, the simultaneous burgeoning of feminism in the late 1960s and 1970s has to be regarded as another and more essential factor in the adoption into English of *macho* and *machismo*. Feminist consciousness and popularization of gender role stereotyping and the processes of socialization into those stereotypes within the United States and, more broadly, Western society, provided the basis for taking these words from Spanish and using them as new English words. Feminist discussion of and protests against what has been variously called male authoritarianism, male hegemony, patriarchy, and male dominance based on physical, psychological, and economic violence or aggressiveness, raised the issue of sexism and maintained it before a national public. In other words, awareness of the existence of the "male chauvinist (pig)" and the ideology of sexism predated the last decade's new choice of *macho* and *machismo* as a better descriptive term for the concept.

What is the logic of the loan of these words to English? Given the new sensitivity to gender role stereotyping and sexual discrimination in the United States and a noticeable unease in the early 1970s about the terms "male chauvinist" and "sexism," *macho* and *machismo* began to be picked up and used as perfect labels for the domineering male and the ideology of patriarchy, or male hegemony in all spheres of society. Not only did the words themselves already exist in the Spanish language; Latin American culture, most importantly Mexican culture, has for years explicitly articulated the values and attitudes of the *macho* and has a heightened and active awareness of what a *macho* is, what he does, and whom he tries to dominate.³ Furthermore, the traditional rigid distinctions in Latin American societies between acceptable patterns of male and female behavior (Marianism, or the cult of the Virgin Mary, which provides the ideal role model for women, being an essential element in *machismo*) profiled clearly the outlines of patriarchal ideology, termed *machismo* by those either outside the system, marginalized by it, or protesting it from within.⁴ *Machismo* is an ideology, a cult of masculinity in essence, attitudes, and actions, and Latin American *machistas*—those men and women who ascribe to and support the systematic hegemony of the *macho*—are and have been reluctant to accept the validity of that characterization, for to say that there is something beyond the figure and behavior of the individual *macho* forces an examination of the power relationships, societal structures, institutions, and a whole complex of attitudes and values from a critical perspective that challenges that ideology. One might suggest, for instance, that a reason for the controversy raised by Octvio Paz' descriptive analysis of the Mexican *macho* in *El laberinto de la soledad* was not just that Paz, like Samuel Ramos before him, said that Mexican male

personality derived from a sense of inferiority or insecurity, but that his discussion went beyond the spheres of sexual activity and male-to-male bravado to relate typical *macho* attitudes and behavior to the realms of historical process, politics, religion, warfare, revolution, art, literature, and economics.⁵

On the basis of an informally-gathered collection of instances in the mass media in which *macho* and *machismo* have been used by speakers of American English, but without any pretensions of methodological rigor in their gathering, I see several general tendencies in English usage that involve ideological consideration: (1) initial English use of *macho* and *machismo* to refer to North Americans was halting, unsure, and filled with what people familiar with the Spanish language and Hispanic cultures would call "inaccuracies," to become later much more confident and easy as the words became more widespread; (2) sociolinguistic factors of speaker identity and context of the use of these words create variations in the positive or negative connotations of *macho* in English; (3) *machismo* generally carries a more consistent negative connotation in English, primarily because it refers to large patterns of behavior, and power relationships and values in a male-dominated society.

In a country where Spanish is virtually the second language, speakers of English in the United States have frequently shown that they have no idea that *macho* and *machismo* come from the Spanish language and Hispanic culture, either domestic or foreign, by mispronouncing the words. Such mispronunciations as "ma-ko" and "ma-kis-mo," which existed even into the late 1970s, indicate that many of these speakers were activating terms that they had read, not heard.⁶ Obviously, too, the increasing "correctness" in pronunciation means that people in the last few years hear the words used, by other English speakers or by Spanish speakers, and know how to say them. Television, radio, movies, and music have aided this process by intensifying use of both words, which were very much heard in the late 1970s. For example, in the epigraph above, Clare Booth Luce may not have been sure she knew what the word was, but she pronounced it correctly; the same is true of a dog trainer of ABC Television's *Good Morning, America* (October 2, 1979), who shrugged off another dog's Frisbee catching with "My dog isn't impressed with those macho tricks;" in a 1979 segment on the Whittier Boulevard "cruising" in East Los Angeles, the *CBS Evening News* mentioned "macho wars between rival gangs."⁷ Then, too, the Village People's widely popular title song for the album "Macho Man" not only beat out repetitions of *macho*, but threw in a *mucho macho*. By the late 1970s pronunciation was fairly close to the Spanish original.

Syntactical use of *macho* in English is different from the Spanish in some ways. For example, President Carter's "show them the macho of the United States," the very rough equivalent of an awkward *lo macho* in Spanish, conveys the nominalization of the adjective in typically North American fashion: he has macho; his macho. As was noted above, diction-

aries carry *machismo* as a second meaning for *macho*. This lexical/syntactical avoidance of *machismo*, which Spanish speakers would use in similar contexts, is significant. Again, while it bespeaks ignorance of the Spanish language, it also can be interpreted as reluctance to allude to any relationship beyond the individualized figure of the *macho* and associated physical and behavioral characteristics. English speakers do use, of course, both the Hispanic noun form ("He is a macho") and the adjective ("That's macho behavior").

Where the greatest confusion seems to reign, however, is in a curiously North American attempt to invent for English a female equivalent for *macho* and *machismo*. A female officer in the United States Marine Corps discussed women's efforts to be good Marines while maintaining pride in being women, by saying "We say we've got 'facho'."⁸ That infelicitous invention, which was also suggested by Mrs. Luce, finds equally unfortunate parallels in other suggestions submitted to *New York Times* columnist William Safire in his 1979 search for "a new adjective on the analogy of 'macho,' to stand for 'exaggerated female pride'." After rejecting "facho" and "fachism," "femacha," "femacho," "feminisma," and "womo," "wacho," and "bellacho," among others, he decided to accept as reasonable not "macha"—which many informed him was feminine form of "macho"—but "hembra" and "hembrismo." He adds: "Aspirate the 'h' to make it American."⁹

Safire's humorous suggestion has not been taken up as yet, and it probably never will be, given that it insists that people recognize the words' origins in the Spanish language. The more commonly used term, with which Safire titled his article, seems to be "machisma." The word grates on the ears of those who speak both Spanish and English, but it would appear to be the accepted coinage for American feminist sociologists and researchers of popular culture when they refer to what they call the New Woman in the mold of male competitiveness, desirous of upward mobility, who wants to share male dominant-class hegemony:

Today's New Woman is the Cosmo Girl with her shirt unbuttoned and the heavy black eyeliner tastefully removed. Unlike the Cosmo Girl, she doesn't want to work for the boss, date the boss, or even marry the boss: she wants to be the boss. And, in this respect, the New Woman—like Wonder Woman . . . and other new models of feminine *machisma*—has a certain feminist appeal.¹⁰

The sociologist Gaye Tuchman wrote that "Charlie's Angels parade *machisma*" and "We need to know how the *machisma* New Woman came to supercede the strident 'women's libber' who seemed to have replaced the strung-out hippie."¹¹ In 1981 Grace Lichtenstein published *Machisma: Women and Daring*, in which she focusses on women who have adopted the behavioral and attitudinal styles of *machismo* in individuals.¹² The made-up word *machisma*, she defines as "about today's assertive, risk-taking, adventurous, ballsy, gutsy, brave, foolhardy, daredevil, voracious, vivacious, fierce women," and discusses not only physical prowess and

risk-taking in women in sports, but female aggressiveness in careers and sexual life.¹³ She calls them *machas*, with some judgmental ambivalence toward the attitudes and behaviors they show, thereby reflecting a societal attitude that is equally ambivalent.

For the most part, English use of *macho* is not far removed from the Spanish, although there is ambiguity in regarding it as a positive or negative term: in contexts where individual male pride, beauty, or sexuality are the issue, *macho* conveys a compliment, but in intellectual circles and publications of elitist pretensions (and, of course, feminist publications) the word carries negative connotations. The earliest and still predominant use is critical or sardonic, if not always totally disparaging, and alludes to strutting, overbearing male insistence on his sexuality, his bodily strength, and domination of others by violence or brutality or his capacity to perform well under stress. An example is the following segment of a nationally-syndicated comic strip, which shows a police lieutenant commenting sarcastically on a wife-beater.¹⁴

Rex Morgan / By Dal Curtis



Other examples show the ease with which the word is used and the range of contexts for negative connotation that mainly have to do with individual "posturing." A brief item in the *New York Times* (September 9, 1979, p. 18E), titled "Macho Weather," began

In stumbling through the leafy wreckage left by Hurricane David, we had second thoughts about the wisdom of bestowing masculine names on every other tropical storm. David was distinctly a macho show-off, smashing up from the Caribbean with excessive competitiveness, behaving as badly as possible to the end. It was as if David had been bent on topping Hurricane Bob and putting down the gentler Anna and Claudette.

An article commenting on the current problems and frustrations of the city of Chicago contains this reflection on the city's spirit and mood: "I'm glad to see that the macho days are gone. We had the Al Capone,' 'City-of-the-Big-Shoulders' attitude, and those of us who grew up here felt it."¹⁵ A newspaper ombudsman (readers' representative) for the *Minneapolis Tribune* related that "A less tangible problem came up several times in our discussions: how to resist the temptation to go macho in our [ombudsman] columns. We

are urged to lambaste our newspapers by people with axes to grind. . . .¹⁶ An article on the hazards for nuclear plant workers began: "They talk nuclear macho, these nuclear-power people, discounting evidence of radiation hazard, showing not the faintest personal concern, joking about their jobs."¹⁷ That writer's emphasis on bravado and personal courage was contradicted subsequently by a letter from a nuclear engineer, who suggested that there is a "possibility that the nuclear machos are really afraid deep down, their macho image being a put-on to help justify their own fears about working in a potentially dangerous environment" or that "the nuclear machos are attempting to divert our attention from existing weaknesses in their own value systems. Out to protect their jobs, families, friends and their own self-images, they confront the prevailing political climate over nuclear power with swords drawn and shields raised. . . ."¹⁸ A health hint from the Associated Press (July 13, 1980) says:

The death toll mounted this month as hot weather seared the southwest, but high temperatures can strike almost anywhere, and they can be deadly if you don't know how to cope.

Maybe it's the macho mystique or the pioneer spirit, but for some reason there are people who insist on continuing their usual activities, such as jogging, despite the heat.

The director of "A Streetcar Named Desire" for the Guthrie Theater in Minneapolis explained his choice of an actor unlike Marlon Brando for the role of Stanley: "I'm looking for the more vulnerable dimensions of Stanley. We aren't going to compete with the Brando mystique. . . . It was the childlike dimensions of Stanley I was after. All that macho business is a cover-up."¹⁹ James Earl Jones, discussing his portrayal of the main character in the 1979-1980 television series "Paris," said "One thing I want to avoid is the pushy cop—the male as macho. Television has done a lot of that, and after a while it fails to be either enlightening or interesting. I want to find another way of showing human strength."²⁰ This usage shows that for American speakers of English, male and *macho* are not synonymous. In the *Washington Post*, Charles B. Seib writes: "The macho American press is becoming less macho. It is, that is, if you see macho behavior as solely a male characteristic. That is a roundabout way of saying that women are becoming increasingly important, both in number and in authority, in the newsrooms and editorial offices of America's newspapers."²¹

Aside from the professions traditionally dominated by men like journalism and police work, the worlds of medicine, sports, politics, and the military are regarded as bastions of the *macho* figure and corresponding attitudes:

Cardia and vascular surgeons die earlier than other specialist, even other surgeons. Surgery—that's where you can really change things, make things better, save lives, prevent heart attacks, strokes. Or you may maim, cripple, kill. Maybe it's the macho business—entering the inviolate—maybe that's why we die younger.²²

Recently, I've met just one too many people with the new macho-sport mentality. These fanatics are men and women who can run further, ski better, swim faster, bicycle longer, serve harder—and are dying to prove it.²³

Power. Politics is a cockpit. Everybody in it wants a shot at being the head rooster. Some of them actually have good motives to move the country, but mostly it's a macho ride. Everybody in politics worships power, and the people respond to it.²⁴

This *New Yorker* cartoon (August 20, 1979, p. 93) epitomizes the typical American understanding of what is implied by *macho*:²⁵



"I love your husband, Louise. He's very male without being macho."

On the other hand, certain situation or circumstances will rather consistently and clearly inspire a positively-connoted use of *macho*. Contexts where open or direct male eroticism or attractiveness are valued, such as sexual relationships, and in terms of the new militancy of male homosexuals, will call forth an affirming and admiring use of *macho*. For example, a large, bright-red greeting card with the look of a diploma or award, is an obvious reference to male sexual performance:

MACHO AWARD

awarded to

.....

for being so

Super Macho Above

and Beyond my

Wildest Expectations!!

date _____

Another example is a highly successful television advertisement for Super Schick razors and blades, first used in pre-game programming before

January 25, 1981 Super Bowl football game, which recommended that men "get macho close" with "a macho shave." The visual images accompanying this entreaty or advice were of an attractive, business-suited male surrounded by sexually-alluring and admiring females. The attitudes of that ad have been humorously satirized elsewhere, as in this July 16, 1981 comic strip:

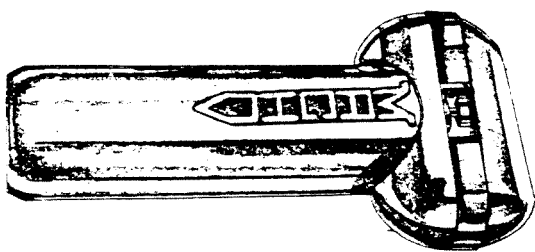
Goosemyer



The lyrics of the song "Macho Man," written for the musical group the Village People by a French homosexual in New York named Jacques Morali, insistently emphasize "my body": a body always in demand, feel it, touch it, please it, tease it, adore it, its muscles, its big thick moustaches, funky walk, chains, leather and western shirts in clothing, big broad chest. In that song the idea of gay pride and right to one's own way of life is connected to pride in the male body: the "macho man" is militant in these lyrics, he is unafraid, likes to be the leader, is Mr. Ego, fights for freedom, makes a stand—and all these features are formative of a positive image. On the album's cover and in personal appearances the image of the "macho man" as represented by this musical group is that of a self-consciously costumed male who plays a specific "macho" role: cowboy, Indian warrior, cop, hard-hat worker, military male (in soldier or sailor uniform), and the leather-clad tough guy or motorcycle man. This self-affirming belligerence of the Village People comments ironically on the standard heterosexual *macho* image, like that seen in the film "The Urban Cowboy," or typical John Wayne characters in films of years past, even the "J.R." figure on television's *Dallas*.²⁶

The graphics in the half-page newspaper advertisement (Figure A) for the Macho line of men's fragrance by Faberge is a fascinating combination of elements: from the phallus/hammer shape of the container and its size—which in the original half-page ad measure 6 3/4 inches by 2 1/4 inches—to the symbolic richness of the scene depicted: the husky, rough, Latin-looking male, Lucky Strike cigarette pack rolled in the T-shirt sleeve, studs and keys highlighted on thick leather belt and pants, tattoo, wearing "shades," showing off his muscles to an admiring, semi-clad, Latin-looking female whose sexual submissiveness/receptivity is indicated by her unsnapped jeans, the hotdog signs on the stand in the background and the (probably souped-up) 1950's Oldsmobile beside it. The affirmation of pure male sexuality and power are evident. The early date (1976) of the

Figure A



Introducing Macho
by Faberge.

It's a powerful new scent for men. Choose from CdG Cologne 2 oz., \$150, 3 1/2 oz., \$1150, 3 3/4 oz. Spray Cologne, \$1250, 4.5 oz. Deodorant, \$4 1/2 oz. Soap On A Rope, \$4 You'll find it at our Men's Fragrance Bar, all stores.

advertisement may indicate some clear associations with Latin origins of the term and figure of the *macho*; obviously they are meant to convey a positive image here.²⁷

In spheres other than the erotic/sexual, where maleness itself and attributes of strength, prowess, risk-taking, and action are valued, the word *macho* tends also to be used in a positive way. Particularly so, when the speaker or writer has an audience that shares male-bonding values and activities: sports and the military are prime examples. The presence of women in military service, or the prospect of a draft for women, elicits

comments like "You can oppose it as an unblushing macho, or you can demand it for the same reason,"²⁸ or "Many [West Point cadets] seem to feel that the mere presence of women is an offense against the military's macho spirit."²⁹ Widespread perceptions of this positive valuation of the individual *macho* leads at times to strange combinations, like this excerpt from a news release from the offices of the *U.S. Catholic*:

Did Jesus Like a Night Out with the Boys?

Religious Brother John Donovan says the Catholic Church has been quick to use men's muscles and brains, but has been slow to offer men realistic models for relating to Jesus, the man.

In the January issue of *U.S. Catholic*, Donovan says pastors might find a model for male spirituality in the camaraderie of the winning locker room.

Donovan says this new "macho spirituality" should borrow from the language of the marine drill sergeant and the third base coach. He says examining the lives of such heroes as the late Yankee catcher, Thurman Munson, would show men ways to be more like Christ.

After all, says Donovan, when Jesus spoke people not only listened, they dropped their fishnets and followed him. No wishy-washy character would ever attract that kind of following.³⁰

The business world also uses *macho* positively, as in a *Wall Street Journal* article by Urban C. Lehner that compares Japanese and American managerial styles: "American management a la Geneen [head of ITT] is tough, macho, bottom-line oriented. Its winners are 'tigers,' executives who play 'hard ball.' It values decisiveness and demands that decisions be based on clear, logical analysis and hard fact. It uses bonuses and promotions to motivate performance, with the emphasis on individual performance."³¹

Contrary to the occasional admiration for the positive features of the *macho* as an individual figure or stereotype, the word *machismo* in English generally expresses strongly negative values. This almost exclusive negative use can perhaps best be explained by the fact that this "-ism" is seen as a systematic ideology of domination or oppression, an interlocking structure of values, attitudes, and patterns of behavior that ultimately have destructive effects for males as well as females.³² The word *machismo* appears often in contemplative or analytical writings and discussions where the speaker/author seems aware of feminist theory and current research into sex role stereotyping. For sociologists, psychologists, and other medical people, the term is negative, and the 1970s saw a flurry of publications on the topic of masculinity and male roles in American society.³³ In these publications *machismo* is equated with exaggerated male aggressiveness, competitiveness, power and dominance, as system, even in some to describing certain cultural phenomena like football or other male-bonding associations as the "machismo syndrome." This naming of a syndrome, by including what American society regards as accepted values, like male resistance to insult, defense of his personal honor, a sense of family responsibility and authority, courage, loyalty, and

male-to-male competitiveness, attacks both the exclusivity to males that these accepted features have been seen to have and argues against the stereotype of exaggerated "maleness." Thus *machismo* begins to equal patriarchy in sophisticated analyses as well as their more popularized versions.

One of the contexts in which *machismo* is a frequent lexical item is that of American foreign policy. I have already referred to former President Carter's characterization of Ronald Reagan's foreign policy stance in the 1980 electoral campaign; the Reagan administration's policies have continued to elicit the word in commentary that criticizes American sabre-rattling. Ellen Goodman's syndicated newspaper column of May 21, 1982 quoted pollster Pat Caddell as saying "We're seeing a different perception in values, concerns, priorities. Women aren't willing to make the same trade-offs for economic growth, and they have a very real skepticism about machismo in foreign policy."³⁴ Carlos Fuentes, in an article for the *Los Angeles Times* (January 4, 1981, part 4, p. 1) asked "Will the United States under Reagan mirror in Central America the Soviet Union's errors? Does jingoistic machismo have to be proven in San Salvador as in Kabul?" Political cartoonists have also played on this perception, as in this editorial cartoon that commented on the Reagan administration's belligerence vis-a-vis Central American and the Soviet Union and its concurrent attempt to play a different role as peacemaker elsewhere.³⁵



The use of *macho* and *machismo* in the English of the United States might create anger or resentment in Hispanic Americans, who could accuse the dominant Anglo group of cultural racism for incorporating the terms from Spanish and using them in disparaging contexts. Indeed, there is cultural racism in the strongly disapproving and sarcastic use of the word *machismo* when English speakers refer specifically to Latin America. The most extreme example of this that I have found appeared in a letter to the editor of the *Los Angeles Times* commenting on an earlier column that had criticized President Carter's having sent his wife on a state visit to certain Latin American capitals where she was ignored by male leaders:

And perhaps Rosalynn's being sent to the center of darkest machismo, was, after all, not a bad thing. It does demonstrate that the United States is recognizing an alteration in the relationships between men and women. Are we now so weak that we must kow-tow to a Dark Ages element still native to more unenlightened countries?³⁶

More typical, but still objectionable to those whose ethnic sensitivities resist any negative English use of the word, is the following instance, which refers to the necessity for President Reagan to make Americans realize that foreign policy issues are highly complex:

He would have to see to it that their legitimate thirst for respect, their concern for honor and pride do not degenerate into the kind of machismo that, at best, is no more than posturing but, at worst (especially when rationalized by slogans, wrapped in spite of paternalism, and acted out by a mix of ignorance and arrogance), could make some Americans far more ashamed than proud.³⁷

John Chancellor, of the nationally-televised *NBC Nightly News* (week of May 10, 1982) portrayed the unfortunate Falkland Islands/Malvinas conflict between Argentina and Britain in terms of *machismo* and was obliged to apologize the next week after receiving multiple bitter complaints from Hispanic Americans for his negative use of the word.

The sensitivity of the Hispanic community in this regard, particularly of Chicanos whose cultural background is Mexican and who are therefore clearly aware of their tradition's view of the *macho* as a positive male role model, can be understood in terms of their minority-group status in the United States, with intense and widespread difficulties caused them by prejudice and discrimination in socio-economic and educational spheres. Beyond that, however, that near-defensiveness must also be considered in terms of the implicit attack on the traditional, intensely patriarchal Latin American society that is contained in anyone's, even a Mexican's, use of the word *machismo*. By calling the system of male dominance a system, traditional male authority is put into question and threatened; for any outsider or marginalized insider to use the term speaks of a process of distancing from the phenomenon, objectifying it conceptually, and criticizing it either explicitly or implicitly. Many Hispanic females, for instance, react much less heatedly to hearing the word used negatively in English, for they are not as directly threatened.³⁸ What may contribute to

this sensitivity is a conceptual confusion or intermingling of the entire Hispanic cultural tradition and Hispanic male pride, as if one equalled the other. Consequently, what I view as a feminist-inspired negative use of *macho* and *machismo* in English is erroneously taken as disparaging not exaggerated patterns of male dominance *per se* and anywhere, but Hispanic culture as a whole.³⁹

It has been said that North American English speakers have adopted the Hispanic *macho* and *machismo* without fully comprehending the words' complex implications for Latin Americans. I am not convinced that that is accurate. North Americans do emphasize the external features, the observable physical behavior and appearance of the kind of swaggering male figure they call *macho*: exaggerated male pride, insistence on sexual superiority, argumentativeness or belligerence, shows of courage or daring. In reality, what has created inter-cultural difficulty regarding this usage is the now pervasive North American awareness of—if not total agreement with, by any means—feminist perceptions of that *macho* figure and what it represents in systematic terms as inappropriate, even ludicrous, as well as destructive. Implicit in both positive and negative English use of the words *macho* and *machismo* is a reification of a kind of male and an entire ideology of patriarchy and male dominance that feminism sees as the underlying structure of Western society.

On the basis of the linguistic ease and regularity with which they are used we may conclude that the "loan words" *macho* and *machismo* have been clearly and completely integrated into English at this time. More often than not, they now refer to a North American cultural stereotype and a North American ideology of Male hegemony, and are very fashionable terms to use. In fact, some might argue that they are overused today, and will disappear into history with other faddish words like "male chauvinist." This could happen, especially if the mass media that have been using *macho* and *machismo* hit upon other terms that are equally or more descriptive of the phenomena involved. There is less probability that a substitute for *macho* will be found than for *machismo* to lose ground, because the system described or named by the latter is already otherwise labelled, whereas it may be hard to come up with a richer shorthand term than *macho*. The ideological importance of the use of both words is that those who utter them in English are implicitly observing the stereotyped figure and his actions from a certain distance, they are objectifying the *macho*, and thus they are always, even unconsciously, part of a process of undermining the prevailing system of male dominance.

NOTES

1. *CBS Evening News*, October 6, 1980.
2. With the rise of the feminist movement in Spain, *macho* and *machismo* were imported from Latin America and adopted into peninsular Spanish; prior to the 1970s, *macho* in Spain was defined as a male animal, and *machismo* was not even an entry in the Royal Academy Dictionary. The same effect can be seen in Brazil, where despite assertions that *machismo* "did not apply" to Brazilian culture, Brazilian feminists constantly use the term to describe male hegemony in their country. The term has acquired international status, and is now used in England, France, Germany, Italy, and so forth.
3. See Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*. (México: Imprenta Mundial, 1934), and Ocavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Cuadernos Americanos, 1950).
4. See Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (New York: Alfred A. Knopf, 1976).
5. Other discussions of these connections include Evelyn P. Stevens, "Mexican Machismo: Politics and Value Orientations," (*The Western Political Quarterly* 18(December 1965), 848-857, and Marvin Goldwert, *History as Neurosis: Paternalism and Machismo in Spanish America* (Lanham, Mass.: University Press of America, 1980).
6. Abraham Lass and Betty Lass, *Dictionary of Pronunciation* (New York: Quadrangle, The New York Times Book Co., 1976), 189, lists three pronunciations for *machismo*: "ma' chez mo', mā chēz' mo, mā chíz' mō," that they compiled from existing dictionaries. *6,000 Words. A Supplement to Webster's Third New International Dictionary* (Springfield, Mass.: G. and C. Merriam Co., 1976), 114, clearly reflected better the common person's confusion about pronunciation by including all the variants: "*machismo* mā' chez(,) mo, mā-, -kē-, -ki-, -chi-, -(,)mō".
7. *CBS Evening News*, September 1, 1979. All the examples from the television and print media that I use in this study were informally gathered over a period of several years. I wish here to thank Peter T. Johnson, Russell G. Hamilton, Elizabeth S. Rogers, Alberto Sandoval, and Joseph Snow for their contributions, which greatly assisted me in throwing a wider net.
8. Lt. Col. Barbara Entricken, quoted in Joanna Connors, "Female Marines Macho? No, facho," *Minneapolis Tribune*, February 7, 1980, p. 1A.
9. William Safire, "Machisma," *New York Times Magazine*, December 9, 1979, VI, p. 16.
10. Barbara Ehrenreich, "Combat in the Media Zone," *Seven Days* (March 10, 1978), reprinted in *Against the Grain*, 11(June-July, 1978), 3.
11. Gaye Tuchman, "Women's Depiction by the Mass Media," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 4, no. 3(Spring, 1979), 537-538, 541. Note the syntactical anglicizing of usage here, with *machisma* as an adjective.
12. Grace Lichtenstein, *Machisma: Women and Daring* (New York: Doubleday and Co., 1981).
13. As quoted in an interview by Lois Blinkhorn, "Macho Men: Watch Out for 'Macha' Women," *Milwaukee Journal*, June 28, 1981, p. 3.
14. *Minneapolis Tribune*, September 14, 1979. I wish to thank Field Enterprises, Inc. for permission to use this strip, and the "Goosmeyer" strip on page 54.
15. Thom Clark, quoted in Paul Delaney, "Once Trouble-Free Chicago Openly Facing Problems," *New York Times Service, Minneapolis Tribune*, March 31, 1980.

16. Dick Cunningham, "If You Ran the Tribune. . .," *Minneapolis Tribune*, May 18, 1980, p. 20A.
17. Joe Richert, "Some Workers at Nuclear Plants Discount Dangers," *Minneapolis Tribune* December 24, 1979.
18. Joseph R. Egan, Letter, *Minneapolis Tribune*, January 15, 1980.
19. *Minneapolis Tribune*, May 25, 1980, p. 1G.
20. Larry Van Dyne, "Keeping Up with Mr. Jones," *Books and Arts* September 28, 1979, p. 20.
21. Charles B. Seib, "'Nice Girls' in American Newsrooms?" reprinted in *Minneapolis Tribune*, November 3, 1979, p. 8A.
22. Dr. Joe Hill, quoted in Mark Kramer, "Invasive Procedures: A Surgeon's Day," *The Atlantic*, September 1979, p. 60.
23. Bruce Feinstein, "Sports Macho," *Glamour*, September 1979, p. 174. *Ms* magazine has contained numerous references to *macho* and *machismo*, but it is a feminist publication, not a fashion magazine where increasing use of these words becomes arguably more significant. A full-page color ad for Concord Quartz gold watches in *Vogue* (June 1982, p. 32), carries this phrase in small print at the top righthand corner of the page: "His: a refined rendition of macho. Rugged yet flexible bracelet that flows from the equally slim case." The ad is directed to women, the context is sexuality-via-rich-clothing-and-accessories; see my discussion of positive connotations of *macho*, below.
24. *Minneapolis Tribune Saturday Magazine*, September 15, 1979, p. 2.
25. I wish to thank *The New Yorker* for permission to use this cartoon.
26. A good discussion of film is Brian Lambert, "Macho Myths: Do Hollywood's Heroes Reflect the New Male?" *Twin Cities Reader* (September 10-17, 1980, pp. 6-7). *Time* (February 2, 1981, p. 79) referred to "Bucking the/mechanical/bull is a macho experience for most males," which was central subject in the movie "Urban Cowboy." Bill Abrams, *Wall Street Journal* (March 16, 1981, p. 28), speaks of pilot programs for the networks' 1981-1982 television season that showed "macho race-car drivers" and "heavy-action macho appeal" programs featuring "motorcyclists, firemen and spies."
27. *Minneapolis Tribune*, October 24, 1976.
28. Jim Klobuchar, "Should Women Throw Grenades?" *Minneapolis Tribune Saturday Magazine*, February 2, 1980, p. 2.
29. *Time*, November 19, 1979, p. 43.
30. Quoted in *The New Yorker*, May 4, 1981, p. 138.
31. "Manager's Journal," *Wall Street Journal*, June 22, 1981, p. 20.
32. Grace Lichtenstein's book on *machismo* represents an attempt to portray positively that value system by applying it to active, aggressive women, but even she seems to have doubts about it. See my comments above.
33. Such as Karl Bednarik, *The Male in Crisis* (New York, 1970); Mark Fasteau, *The Male Machine* (New York: McGraw-Hill, 1974); Anne Steinmann and David Fox, *The Male Dilemma* (New York, 1974); Warren Farrell, *Beyond Masculinity: The Liberated Man* (New York: Bantam, 1974); Jack Nichols, *Men's Liberation* (New York: Penguin, 1975); Lucy Komisar, *The Machismo Factor* (New York: MacMillan, 1976); Eugene C. Bianchi and Rosemary R. Reuther, *From Machismo to Mutuality* (New York: The Paulist Press, 1976); Herbert Goldberg, *The Hazards of Being Male: Surviving the Myth of Masculine Privilege* (New York: New American Library, 1977); Andrew Tolson, *The Limits of*

- Masculinity* (London: Tavistock, 1977); Phyllis Cheslet, *About Men* (New York, 1978); Leonard Kriegel, *On Men and Manhood* (New York: Hawthorn Books, 1979); Herbert Goldberg, *The New Male: From Self-Destruction to Self-Care* (New York: Morrow, 1979). Ronald M. Azur, Health Educator at the University Health Services at the University of Massachusetts at Amherst, states that "traditional, stereotypical, machismo approaches to health and sex" lead men to think that "to take excessive risks with our health and our lives [and] to be inattentive to our health needs is somehow given the aura of being a 'real man.'" Quoted in *The Chronicle of Higher Education*, May 26, 1981, p. 12. A popularized spoof of this image is Bruce Feinstein, *Real Men Don't Eat Quiche* (New York: Simon and Schuster, 1982).
34. *Minneapolis Star and Tribune*, May 21, 1982, p. 16A.
 35. *Minneapolis Tribune*, June 18, 1981, p. 12A. I wish to thank United Features Syndicate for permission to use this cartoon.
 36. Marjorie Bruce, Letter, *Los Angeles Times*, January 24, 1981, part II, p. 4.
 37. Stanley Hoffman, "Foreign Policy: What's to Be Done?" *New York Review of Books*, April 30, 1981, p. 33.
 38. Alfredo Mirandé and Evangelina Enríquez, *La Chicana: The Mexican-American Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), contains internal contradictions that reflect perhaps a differing sensitivity to the issue on the part of its two authors; see especially pp. 11-13; 235; 242.
 39. *La Chicana*, p. 242: "Another interpretation of Chicano *machismo* is that it is not simply the expression of male pride but a political expression of ethnic identity that transcends gender." see also Armando B. Rendon, *Chicano Manifesto* (New York: Macmillan, 1972), p. 104: "The essence of machismo, of being macho, is as much a symbolic principle of the Chicano revolt as it is a guideline for the conduct of family life, male-female relationships, and personal self-esteem. . . . The Chicano revolt is a manifestation of Mexican Americans exerting their manhood and womanhood against the anglo society. Macho, in other words, can no longer relate merely to manhood but must relate to nationhood as well."

“Ni soltera, ni viuda, ni casada”: Negación y Exclusión en las Novelas Femeninas de Jacinto Octavio Picón

Hazel Gold
Columbia University

En *El tema de nuestro tiempo* (1923) Ortega y Gasset ofrece una definición del concepto de las generaciones históricas que bien podría extenderse a la de las generaciones literarias. “Una generación,”—dice—, “no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada.”¹ Aplicando esta idea al siglo XIX tan poco querido del mismo Ortega, fácilmente se observa que el desenvolvimiento de la gran novela realista a partir del año 1870 está presidido por la hoy rotulada Generación de 1868. Consta esta generación de autores cuya formación ideológica y estética se arraigaba en una experiencia personal de la “gloriosa” Revolución septembrina, experiencia que comprendió tanto el fulgor meteórico inicial que con subió al poder la clase media (1868-74) como el posterior descarrilamiento de su programa liberal durante la Restauración borbónica y la anémica vida nacional que ésta promovió (1874-98).

El autor de que se trata en este ensayo no entró jamás en las filas de la minoría selecta sesentayochista en el campo de la novela, siendo más bien una figura marginada que apenas se destacaba sobre el fondo de la gran muchedumbre de su generación. Jacinto Octavio Picón (1852-1923), novelista, cuentista y crítico madrileño, ofrece para nuestro estudio una clara representación de la mentalidad burguesa que transparece en la novela realista decimonónica. Al mismo tiempo, es un hecho incontrovertible que su obra, publicada entre 1877 y 1914, tiende a eclipsarse ante la de Galdós, Valera y otros contemporáneos suyos eminentes.

Ello no ha sido por falta de circulación. Picón participó de manera activa en los principales órganos de la vida cultural nacional durante aquellos años, sirviendo de miembro y funcionario del Ateneo de Madrid, la Real Academia Española y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hizo prolíficas contribuciones—cuentos, artículos de fondo y reseñas—como corresponsal de política y de arte a los periódicos más ilustres y divulgados de la época: *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Correo*, *El Progreso*, *La Ilustración Española y Americana* y *La Europa*, entre otros. También gozó en vida de una estimación crítica modesta pero favorable. En diversos momentos ocasionó los elogios de Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Rubén Darío y Emilio Bobadilla ("Fray Candil"), quienes felicitaron al autor por su manejo atildado y castizo del lenguaje, por la precisión de sus descripciones y por el sondeo tan penetrante y sensible que hizo del alma femenina.²

No obstante la visibilidad que pudo lograr en el mundo de las letras decimonónicas, Picón es hoy un novelista prácticamente desconocido; parece haberse escapado por los intersticios de la red informativo-crítica que domina el estudio del siglo anterior. Dando testimonio de una escisión crítica que raya en lo esquizofrénico, las investigaciones literarias actuales se han lanzado en dos direcciones opuestas: por un lado, la extensa serie de monografías que tratan de los novelistas mayores; por otro, la proliferación de ensayos sobre aquel negocio editorial que con todos sus defectos asimismo ha nutrido la novela, o sea, la clase de infraliteratura designada por el nombre de folletín o novela por entregas. En semejante esquema de historia literaria que sólo se fija en los extremos, quienes no han recibido el escrutinio merecido son los novelistas de segundo y tercer orden. Entre éstos debería colocárseles a Picón, al padre Coloma, a José Ortega Munilla. Son todos autores que aun emulando los grandes cultivadores de la forma novelística nunca alcanzaron la profundidad de comprensión humana, la densidad del realismo ambiental-psicológico ni la multivalencia connotativa, sello distintivo de *Fortunata* y *La Regenta*, pero que tampoco descendieron a la producción de una novela enteramente formulaica, destinada al consumo popular y huérfana de consideraciones literarias.

El caso del postergado Picón representa una de estas lagunas todavía por rellenarse.³ El ejemplo proporcionado por los respectivos méritos y fallos de su arte pone al descubierto la fuerza motriz singular y creadora de toda su obra: un maridaje problemático entre liberalismo y novela, operante a todo nivel, que informa su teoría estética, determina su temática predilecta e influye en sus estructuras narrativas. Para Picón, el liberalismo llega a significar—como en su sentido decimonónico más temprano y puro— un sistema que, por suponer la libertad como condición fundamental del desarrollo humano, intenta facilitar el progreso material y espiritual, garantizando los derechos individuales, promoviendo el constitucionalismo y eliminando los obstáculos que los gobiernos puedan oponer al perfeccionamiento de la persona. Pero no sólo representa el

anhelo de ver hecha realidad una plataforma de acción política concreta en la cual participa Picón, estafeta inoficial entre el demócrata radical Ruiz Zorrilla (entonces desterrado a Francia) y el partido republicano madrileño (1880), y diputado por Madrid a las Cortes en 1903. Al mismo tiempo, visto lo pervasivo que es este concepto en la Europa del siglo XIX, parece igualmente preciso afirmar que para Picón el liberalismo es, en palabras del teórico Harold Laski, "hardly less a mood than a doctrine"; en su obra asume el papel de lo que se ha llamado "la ideología romántica de la burguesía."⁴

Indudablemente, esta creencia de Picón en la libertad individual que aun dentro de la convivencia humana debe manifestar su primacía acaba por marcar su obra de manera inconfundible. Sin entrar aquí en una exposición prolongada de su teoría estética, basta subrayar que en criterios de novelar (como de dramatizar o de pintar), Picón ensalza el principio de la libertad de pensamiento y de expresión en el arte como norte de todo acto creador. De ello lógicamente se deriva su insistencia en la equiparación entre la creación de la Belleza y la reproducción mimética de la realidad. No puede encontrarse la máxima belleza en las intuiciones apriorísticas e ideales del artista sino en la transcripción fiel de la verdad objetiva de la naturaleza. Procedente de esta idea piconiana es su subsiguiente defensa de dos cuestiones todavía disputadas en su día: la legitimidad del desnudo en la pintura y del erotismo en la literatura.⁵ Asimismo defiende Picón la intercalación en la literatura y en las artes plásticas de cuadros de las miserias del mundo (prostitución, criminalidad, pobreza). Aunque sus contagios con el naturalismo de Zola sean más reducidos de lo que antes se creía, coincide con la óptica naturalista en asegurar el fundamental derecho del artista a registrar todo fenómeno social que atraviase su campo de vista. Así, rebatiendo el juicio severo que habían suscitado novelas como *La de Bringas* por su pintura de costumbres viciadas, proclama: "Y si alguien piensa que no es grato ver reflejadas las miserias sociales, medite que jamás el espejo es culpable de que sea feo el rostro que se refleja en el cristal."⁶ Por otra parte, al nivel temático de nuestra lectura, todo lo que Picón increpa en sus escritos (el oscurantismo; la intolerancia religiosa vinculada a intereses banderizos; los privilegios nobiliarios; la hipocresía fanfarrona y cursí de la alta burguesía en lo que atañe el arte y la moral), así como todo lo que propugna (la libertad de cultos y de prensa; el fomento de la enseñanza laica; la legalización del matrimonio civil y el divorcio; la dignificación del trabajo) radica en este mismo deseo de posibilitar el mayor despliegue del ser humano por medio del libre juego de fuerzas en la sociedad.

Queda por examinarse hasta qué punto Picón lleva la postura liberal en sus ficciones, reconociendo que para él la novela es preferentemente una clase de grabación literaria del organismo social circundante, observado por un escritor que no hace tanto de intérprete como de amanuense. Se nota en seguida que a pesar de lo agria y fogosa que es la crítica piconiana de las lacras que afligen la España postrevolucionaria, su pretendido

radicalismo—al menos según una lectura de sus novelas—no supera un nivel más bien potencial. Como también había sido el caso con el romanticismo, lo que se valora en las ficciones de Picón es el esfuerzo rebelde más que el solidario, las reformas individuales más que corporativas. Frente al dominio fanático de la Iglesia, Picón propone una vuelta al espíritu evangélico del cristianismo primitivo; frente a la incompreensión y explotación de la clase obrera fomenta una caridad fraternal capaz de traer a la tierra la justicia social; a la luz de la condición femenina sumisa e infeliz, aboga por el derecho de la mujer a la libre elección y consumación del amor. Esto es precisamente el enfoque ideológico idealista de la clase media española a principios de siglo (es decir, a raíz de las Cortes de Cádiz y el trienio 1820-23) y en el momento de mayor efervescencia revolucionaria (1868-72). Lo sorprendente es ver su resurrección en un escritor de fecha relativamente tardía como lo es Picón. Semejantes preocupaciones podían encontrarse en las novelas galdosianas de primera época, claro, pero éstas se publicaron entre 1870-76, desde *La Fontana de Oro* hasta *La familia de León Roch*. En contraste, *Lázaro*, *Juan Vulgar* y *El enemigo* aparecieron entre los años 1882-87, y gran número de los cuentos piconianos que comparten el mismo enfoque datan de la década de los noventa hasta bien entrado el nuevo siglo.

En efecto, la desaparición de Picón de la escena literaria se debe por lo menos en parte a este fuerte apego a la retórica liberal de primera fase ascendente, poco adecuada al momento histórico actual 1885-1900. Esta es la etapa de la consolidación del poder de la clase media, en alianza recién pactada con la aristocracia declinante, y de su abandono de la campaña reformadora de 1868 a favor de otras políticas mantenedoras del statu quo.⁷ Mientras que un escritor como Pérez Galdós está evolucionando cautelosa pero seguramente en su producción dramática y en las dos últimas series de *Episodios Nacionales* hacia el socialismo y el regeneracionismo de Joaquín Costa, Picón parece estar siguiendo una trayectoria opuesta. Partiendo en un principio de la posición de republicano unitarista y apologista de una moral autorizada por la conciencia disonante del individuo—hacerlo le expone a la denuncia del sector eclesiástico-conservador encabezado por el p. F. Blanco García—Picón continúa exhortando a sus lectores que participen de un programa ya no factible a fines de siglo. Una vez establecidas por Picón su ideología autorial y su fórmula de novelar, el liberalismo respaldado por el realismo de intención y de presentación, puede decirse que su obra se petrifica y pronto queda oscurecida por las nuevas corrientes del siglo veinte. Vivo ejemplo de un escritor en disyunción parcial con su sociedad, su buscada ruptura con la ideología dominante, inaceptablemente atrevida según los académicos contemporáneos, resulta demasiado envejecida y burguesa para la Generación del 98, que le relegó al limbo en que ha permanecido hasta hoy. Sin duda los noventayochistas miraron el continuado planteamiento sin modificaciones del programa liberal en la ficción piconiana como un arranque ingenuo y anacrónico.

De las inconsistencias internas que surgen en su obra a consecuencia de semejante quiebra ideológica, tal vez la contradicción más explícita que se transparenta en Picón es la que puede observarse entre el terreno de teoría y de *praxis*. Pocos años después de su iniciación en las letras españolas, Picón emite el siguiente juicio acerca de la función del arte: "Soy de los que piensan que el arte no enseña ni demuestra nada, ni moraliza a nadie . . . El artista que logre juntamente lo grato, lo moral y lo útil, realizará el mayor prodigio del ingenio humano; pero a la obra de arte le basta, para ser artística, ser bella."⁸ Esta idea la repite en su discurso de ingreso a la Real Academia: "No aspiremos en arte sino a realizar la belleza por medio de la verdad; lo demás, enseñanza, moral, consuelo por lo que el alma sufre, ilusión de lo que se espera, todo eso nos lo dará, o mejor dicho, lo creará en nosotros la emoción estética. . . ."⁹ Sin embargo, resulta difícil armonizar estas declaraciones de neutralidad moral autorial con su posterior producción de una serie de novelas perjudicadas en mayor o menor grado por una tendenciosidad que ni los más admirados lectores en vida de Picón pudieron desconocer. Este partidarismo se revela con especial claridad en su novela anticlerical *El enemigo* y en los *Cuentos de mi tiempo*. También transluce en lo didáctico del tratamiento de una preocupación temática inusitada para la época, que vuelve a repetirse en cinco de sus ocho novelas con tal fuerza creciente que a base de ella sola merece Picón estudio aparte de sus congéneres sesentayochistas. Comenzando por la exposición matizada del papel reglamentario reservado a la mujer española, Picón llega a formular su tesis más original: la insistente reivindicación de la conducta de toda mujer, por extraordinaria que sea, con tal que esté motivada por el anhelo de llegar a través del amor a la máxima realización de sí misma como persona.

Sin querer menospreciar el impacto de otras novelas coetáneas (*La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana*, *Memorias de un solterón*, *Un viaje de novios*) dedicadas al problema de la busca amorosa y sus efectos concomitantes sobre la estructura interrelacionada de matrimonio, familia y sociedad, puede comprobarse que lo distintivo en Picón es la consistencia con que presenta la problemática del amor desde el ángulo exclusivamente femenino. En ningún otro autor se destacan de tal forma la gravedad y entereza del rechazo efectuado por los personajes de los convencionalismos morales de la sociedad española restaurada, aquello entrevisto en los desenlaces novelísticos que desembocan en el amor libre. Y, más allá del interés intrínseco que ofrece semejante contenido, se percibe en las minuciosas variaciones situacionales sobre este solo tema una serie de tensiones irreconciliables, las cuales sirven de armazón estructural a su obra e iluminan su condición de laboratorio en que la transmutación del discurso folletinesco en discurso propiamente novelístico se ha parado a mitad del camino. En la coexistencia conflictiva de melodrama y realismo, didactismo y objetividad narrativa, evidente ficcionalidad y fingida verosimilitud textual, Picón se revela como autor situado en la trampa de la crisis significativo-burguesa que acomete el realismo formal al servicio de la novela en las décadas finales del siglo XIX.¹⁰

El punto de partida en la común historia de las varias protagonistas de Picón es la imposibilidad de conciliar su concepto de la plenitud femenina con otros factores externos que conspiran contra su autorrealización. La prototípica mujer del porvenir que se divisa en sus páginas es sesuda y pragmática, capaz de respetar la autoridad que emana de la opinión pública y a la vez desobedecerla cuando implica la degradación de su persona. Aunque no haya recibido mejor educación que la insubstantial del colegio de monjas, no teme fiarse de un raro sentido común nunca disimulado bajo pretensiones de ñoñería o debilidad. Es cristiana, sin rayar en mojigatería; es mujer de su casa, sin consumirse en las menudencias de la moda y el lujo ni estancarse en el ocio: "Si algo valemos, no es únicamente porque sepamos besar, sino porque ayudamos a vivir."¹¹ Más importante que la maternidad o la familia, busca la unión amorosa duradera, inviolable pero bilateral, que no reconoce de distinciones genéricas: "No hay dos amores, uno para cada sexo, sino uno sólo y soberano; lo mismo se ama y se goza y se sufre y se muere con faldas que con pantalones."¹² Ante "la perspectiva de cambiar su existencia libre, casi independiente, por la sujeción a una voluntad ajena"—así es cómo la mujer concibe la protección varonil a que acude para asegurar su sobrevivencia económica—ella formula un código amoroso elemental según el cual incondicionalmente se rinde, cuerpo y alma, siempre que reciba del hombre el afecto, la intimidad y el respeto de grado correspondiente. Cuando cesa la reciprocidad, el amor ya no es amor, ni puede la fidelidad exigir todavía su tributo: "En lo que se refiere al amor, mi opinión es que somos iguales. El engaño de uno devuelve al otro la independencia" (*Sacramento*, 244). Dentro de la cosmovisión mujeril piconiana, amar y a la vez ser amada con perfecta fidelidad y confluencia de gustos e ideas, bien que ocurra a espaldas de la sanción legal y eclesiástica del matrimonio, es menos problemático y humillante que amar y ser engañada. Para la heroína piconiana, tal desencanto—omnipresente, ineluctable—pesa más que cualquier delito sexual de su parte. Las causas de su desencanto parecen inagotables, ya que todo desfavorece a la mujer que habita este universo novelesco: la ley, el sistema de administración de bienes conyugales, la tiranía de costumbres, la instrucción deficiente, la inaccesibilidad al trabajo remunerador, la falsa enclaustración de su persona, las bodas arregladas de prisa y por cálculo, hasta la literatura misma que exalta un concepto imposible del amor "romántico", y deja paso a la "aberración de mujeres muy inteligentes [que] pueden enamorarse de hombres indignos de ellas."¹³

Estudiando la tríada de seducidas y abandonadas (Clara, *La hijastra del amor* 1884; Cristeta, *Dulce y sabrosa*, 1891; Juanita, *Juanita Tenorio*, 1910) y otra tríada de malcasadas (Plácida, *La honrada*, 1890; Consuelo y Sacramento, *Sacramento*, 1914), es posible trazar una progresión en dirección de la mayor emancipación personal de la heroína a despecho del papel mezquino que le ha delimitado la sociedad. En los treinta años que median entre la temprana presentación de Clara y la posterior creación de

Sacramento, la mujer que busca apaciguar al dios del decoro y conformarse con las expectativas institucionales se va transformando en la mujer conscientemente contraventora de la ley, que se niega a sacrificarse al pudor, al deber o al temor al escándalo. Compárese si no la confesión tímida de Clara a su amante Lorenzo ("No soy todo lo malo que parezca") con la de Plácida, separada del marido e instalada ahora en Francia con el amante Perico y el hijo natural, fruto de su unión ilegítima ("Todavía soy honrada, pero el día en que me vine contigo empecé a no parecerlo"); luego, contrástelas con la declaración que hace la adúltera Sacramento a su propia madre ("Tú te dejás juzgar por los hombres, yo sólo por mi conciencia, y por Dios").

Ciertos elementos argumentales se duplican en las historias de estas seis mujeres: el fracaso de los padres que, por muerte temprana o ligereza de conducta, dejan a sus hijas mal provistas para encararse con el porvenir; la ineficacia de su educación, que no enseña a la mujer a vivir como miembro productivo de la sociedad tanto como pretende enmascarar su fundamental ignorancia bajo el barniz de una cultura superficial; la tendencia juvenil de confundir el ensueño amoroso con el amante de carne y hueso. Por sus sensibilidades exquisitas y su perspicacia intelectual, pertenecen a lo que Susan Siefert ha nombrado el paradigma de la "heroína talentosa",¹⁴ de modo que figuran entre "esas pocas mujeres con quienes se puede hablar de algo más que de amoríos, visitas, modas y murmuraciones" (*Sacramento*, 257). De mayor importancia, todas comparten una procedencia de clase media, lo cual anula la posibilidad de desarrollarse en un nivel intelectual, laborial o artístico y limita su autoexpresión a la esfera amorosa. En su conducta osada se exponen al máximo rigor del Código civil y las habladerías despiadadas del vulgo, reconociendo que esta vulnerabilidad no es sino función de su clase, ya que rige otra norma—la indiferencia complacida—para las pudientes de vida más licenciosa que la suya. De esta manera, en la seducción y el adulterio de las protagonistas de Picón se funden tres luchas de orden distinto: de la mujer desvalida contra el privilegiado sexo masculino; de la mujer humilde contra la clase adinerada; del individuo excepcional contra una sociedad de pura convencionalidad. Faltando el divorcio, la resolución provisional adoptada por la mayoría es la misma aconsejada por don Manolito, amigo de la esposa abusada de *La honrada*, todavía vacilante entre el deber de portar calladamente el suplicio de la mujer traicionada y el imperativo de tirar por su lado y corresponder al que verdaderamente la ama, en pleno desafío de la voz pública. Sigue la transcripción de las palabras de Manolito, el transparente alterego del narrador:

¿Continuar como hasta aquí? . . . Sería tu martirio y tu ruina. ¿Procurar que le declaren pródigo [al marido]? Este es de los recursos, establecidos por la ley, que en la mayor parte de los casos resultan ilusorios. . . . Figúrate que estuvieras enamorada de otro . . . pues tampoco habría solución al conflicto. ¿Te marchabas con un amante? Si tu marido lo aguantaba, tu hijo sufriría la vergüenza de ser toda su vida hijo de un . . . ya me entiendes. Y si no lo toleraba, a ti te reclamaría judicialmente, como se reclama un mueble robado, y *al otro* le formaría causa

criminal. Apuremos todos los casos. ¿Se trataba de un hombre que tuviese mucho coraje y desafiaba a tu señor esposo? Salía herido cualquiera de ambos; se curaba quien fuese, y continuaba el problema en pie. ¿Moría tu amante? Quedabas sin honor y seguías siendo víctima. ¿Mataban a tu marido? Pues no podías casarte con el amante homicida, porque lo prohíbe la ley. La separación no es un remedio radical, porque no quedas ni soltera, ni viuda, ni casada; pero al menos no tendrás que sufrirlo al lado día y noche. . . . La separación no es más que un paliativo; solución completa no existe, ni que seas buena ni que seas mala. Así lo quieren la Iglesia, la ley y las costumbres. . . . ¿En qué vas a trabajar, si las señoritas no servís para nada? . . . ¿Sabes lo que te digo? Que si tuvieses un amante, dadas las circunstancias, aunque no quisieras, por la fuerza brutal e incontestable de las cosas, acabarías marchándote con él, pero franca, pública y escandalosamente.¹⁵

Y así lo hacen casi todas. Sin que Picón jamás pregone un apostolado revolucionario del sexo a lo Charles Fourier, la sanción otorgada en estas novelas a los actos de amor libre y del adulterio señala la muerte efectiva del matrimonio como sacramento. Casarse ya no significa la santificación de la pareja atada con lazos divinos; es escuchar un rito pronunciado con torpeza y exento de toda consideración extrahumana, exento también de poesía y grandeza. Tal es la descripción que se ofrece de la boda de Plácida: "La capilla reservada, churruigueresca, recargadísima de adornos; los sucios paños del altar, las imágenes sin sentimiento religioso, la impresionaron mal. Tan de prisa y con tal indiferencia leyó el cura la admirable epístola, que apenas la entendió. Casamiento y misa duraron veinticinco minutos" (*La honrada*, 103).

No sólo se detalla la destrucción de la noción sacramental del matrimonio en estas obras. En efecto, la frecuencia con que ocurren adulterio y amor libre en las novelas piconianas y la aceptación abierta que allí reciben además auguran la invalidación contractual del matrimonio. En una sociedad como la española finisecular, cuyo interés principal reside en alinear en cuanto posible las leyes de la pasión con las leyes de propiedad privada y de reproducción humana, el rechazo tajante de la oferta del matrimonio o el rompimiento conyugal por las heroínas piconianas que ya han contraído nupcias implica una transgresión de primera magnitud que acaba por cuestionar y minar los fundamentos de esa misma sociedad. Como explica Tanner en su muy sugerente libro, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*: "If society depends for its existence on certain rules governing what may be combined and what should be kept separate, then adultery, by bringing together the wrong things together in the wrong places (or the wrong people in the wrong beds), offers an attack on those rules, revealing them to be arbitrary rather than absolute."¹⁶ Este proceso socavador se vislumbra en la actitud de Cristeta y Juanita Tenorio, las que habiendo encontrado y reconquistado por fin el amor de un hombre digno dispensan del casamiento por ser una usanza ritual redundante y huera. La soltera Cristeta ha tramado una complicada farsa (alquila casa, berlina, ama e hijo), pensando que convencer a su seductor don Juan que ahora es esposa de otro le espoleará a codiciar de nuevo la fruta prohibida, "dulce y sabrosa." Pero cuando logra su objetivo y el amante, además de declararle su amor le pide la mano, su respuesta es una firme negativa: "Lo que yo

quiero no es tu libertad, sino tu cariño. ¿Casarnos? ¿Para qué? ¿Para darte por seca y rigurosa obligación lo que por libre y complacido albedrío quiero que sea tuyo?"¹⁷ Otras infracciones mayores del contrato se entrevén en el divorcio moral efectuado entre Consuelo y su marido y en el adulterio flagrante de Plácida y Sacramento, quienes responden a la desavenencia matrimonial con la recuperación de su libertad y la violación de los decretos civiles: "Lo principal es que me ha engañado; mi desilusión es completa. Hoy por hoy, no digo más si no que la intimidad, el ser marido y mujer, se acabó; él en su cuarto y yo en el mío. Me considero moralmente libre . . ." (*Sacramento*, 321).

Las repercusiones textuales de esta ofensiva montada contra el matrimonio son tripartitas, y en cada instancia sus efectos paradójicamente se anuncian por medio de negativas, ausencias y prohibiciones en el lenguaje y en la estructura de las cinco novelas. En primer lugar, como resultado de su heterodoxia, se les niega a las protagonistas toda posible autodefinición que no esté basada en la exclusión. ¿Cómo se caracterizan Consuelo, Plácida, Sacramento y las otras, sino por proceso de eliminación: "ni viuda, ni soltera, ni casada" (*La honrada*, 359, 360; *Sacramento*, 185, 190, 210, 254)? El individuo se define en términos de sustracción, jamás en términos de afirmación; falta el acto de autonombramiento positivo por parte de estas mujeres. Con el atropello de aquellas normas establecidas y mutuamente aceptadas para asegurar el funcionamiento tranquilo de la sociedad, las mujeres pierden título a las categorías femeninas reconocidas por ley y por lenguaje. Apartándose de un esposo potencial u oficial, se desvinculan de las únicas identidades que les son permitidas; ésta es la venganza del sistema mayoritario que acaban de contravenir. De su caída moral a los ojos de la sociedad a su caída existencial en el vacío de lo innominado, sólo hay que dar un paso corto.

La eliminación categórica de la mujer del universo lingüístico conocido lleva por su parte a una simultánea dislocación espacial de la heroína, desterrada en el acto de los sitios reconfortantes y familiares donde había de transcurrir la vida de una mujer española de clase media. En *La hijastra del amor*, la madre de la protagonista, rumbo al cuarto de su amante, es atrapada durante una tempestad y encerrada por su marido Pablo en un patio abierto al aire libre, muriéndose poco después. Su hija Clara asegura su propia muerte antes de poder dar a luz al hijo de su amante Lorenzo, saliendo al balcón una noche de pleno invierno. Patio y balcón no representan aquí una extensión de la casa; al contrario, deben verse como un repudio, un despoblado o tierra de nadie que simboliza la no-pertenencia. Abundan otros casos de desplazamiento. Desde muy joven, la corista Cristeta no vive en su propia casa sino en el estanco de los tíos que la crían. En su peregrinación amorosa, pasa por teatros, vagones de ferrocarril y hoteles, lugares asociados con la transitoriedad y la irregularidad del estilo de vida de sus habitantes y donde la gente "decente" ve como irremediablemente comprometida la reputación de la mujer allí alojada. De la misma manera, Plácida queda excluida del círculo estrecho

de la sociedad aceptable; el epílogo de *La honrada* la sitúa geográficamente allende los Pirineos, gozando la relativa libertad de *moeurs* sexuales que reina en la Francia decimonónica. Bajo el aspecto de estos escenarios cambiantes, Picón en realidad presenta un solo drama de desposesión y exclusión del hogar que les acaece a todas. La única excepción notable es la suerte de la rebelde Sacramento, quien al final de su novela termina en la sala de su casa, contemplando una copia del cuadro de Tintoretto en que se retrata a la mujer adúltera amparada por Cristo delante de la turba de perseguidores.

El segundo efecto que se desprende de la legitimización del amor libre es que la ruptura del orden social coincide con una ruptura correspondiente del orden novelístico esperado. En un nivel superficial, resulta que Picón ensombrece la típica claridad formal y moral del final feliz. Es decir, desde *La hijastra* hasta *Sacramento*, la heroína ha hecho valer su individualidad y ha ejercido su derecho de amar, uniéndose con el enamorado. Mas su dicha se nubla de la certeza que no vive a solas en el yermo sino dentro de una comunidad que sin falta condena su modo de vivir. El problema, no obstante, es bastante más complejo que una mera distribución incompleta y desequilibrada de felicidad y pesares a los amantes constantes y a los maridos y seductores crueles en las últimas páginas de la novela. Claro, es sabido que el desenlace novelístico es una disyunción más o menos arbitraria en la secuencia de sucesos que han ido llenando la obra. Se reconoce que es un fin ilusorio por ficticio y, como tal, significa la imposición de un orden tan artificial como, por ejemplo, la ordenación selectiva de la cronología novelística o la selección de una voz narrativa particular. Pero es un hecho que ciertos desenlaces—el matrimonio y la muerte—irradian una sensación de mayor resolución estructural. A esta luz resulta extraordinario que cuatro de las cinco novelas femeninas de Picón rehuyan la forma del cierre narrativo tradicional de la novela realista. Únicamente la más temprana (*La hijastra*) concluye con la fórmula folletinesca de la muerte expiatoria de la protagonista Clara. Las restantes terminan en el amor extramarital, un desenlace que por su indeterminación corre parejas con la suerte de las heroínas mismas. Para el lector acostumbrado a ver concluir una novela en un remate natural (la muerte) o un remate simbólico-ceremonial (las bodas), un desenlace basado en el amor libre había de parecer como una suspensión precaria e insatisfactoria de la acción. Las relaciones de los dos amantes podían prolongarse indefinidamente, o un día cristalizar en el matrimonio, o romperse. En todo caso, al lector se le rehusaba la cómoda sensación de finalidad que buscaba,¹⁸ y a falta de una resolución definitiva el cerrazón novelístico se convierte en una apertura al azar y la ambigüedad moral.

Queda por analizarse un tercer ejemplo de negación. En su temprano librito *Apuntes para una historia de la caricatura*, Picón había aseverado: “¡Siempre el arte fue y será en vida de los pueblos y en su historia el centinela de la libertad!”¹⁹ Esta libertad debe extenderse a la manera en que

el novelista escoge retratar la vida amorosa carnal. Efectivamente, sus novelas revelan una predilección por un erotismo no menos claro por ser discreto, lo cual sugiere su posible papel de predecesor de Felipe Trigo. Repetidas veces el narrador se interpone en el relato para defender en un largo aparte su derecho a tratar semejante materia más allá de la esfera puramente platónica. La más famosa de estas defensas aparece en *Dulce y sabrosa*, donde se lee:

Poco después, el corsé, tibio aún por el calor del hermoso tesoro que guardaba, caía sobre la alfombrilla al pie del sofá . . . Pero, ¡tente pluma!

¿Y por qué? ¿Por qué ha de considerarse vituperable y deshonesto la pintura del amor material en lo que tiene de artístico y poético? Permítase al novelista y al poeta describir todas las fases de la ambición soberbia, de la vanidad ridícula, del odio aborrecible, del rencor infame. . . . ¿y no hemos de poder pintar la deliciosa y natural aproximación de los sexos que instintivamente aspiran a juntarse. . . . (163)

La digresión continúa por varias páginas, pero cuando la narración se reanuda ya es de día y el lector defraudado ve que no se detallará más gráficamente cómo Cristeta y don Juan Todellas se hicieron amantes la noche anterior. Igual cosa sucede en *Juanita Tenorio*. Cuando para la cortesana Juanita llega la hora de apuntar en sus *Memorias* el primer encuentro con Sancho de San Román, único amor verdadero de su vida, ella corta su propio discurso: "No me atrevo a seguir. . . . Pero protesto de este tributo que nos impone la hipocresía, porque da grima ver consentido y buscado el relato de los crímenes más horrendos o repugnantes, y vituperada la narración de las escenas de amor. . . ." ²⁰ La ironía está patentemente señalada. El derecho del novelista no deja de ser teórico; las escenas que celebran las relaciones íntimas, aunque exoneradas de la acusación de inmoralidad o mal gusto literario, nunca se insertan. Donde deben figurar los actos de mayor trascendencia para la tesis de la novela—la libertad de buscar la satisfacción en el amor dondequiera que exista—queda en su lugar un enorme vacío. La voz narrativa se calla y el texto autoriza que seducción y adulterio se deslicen por medio de la elipsis temporal y tipográfica, indicada por una línea de puntos suspensivos. ¿Por qué esta hesitación que desmiente el programa liberal ya apoyado por el autor y sus narradores?

Se podría argüir, tal vez, que el pasaje en *Dulce y sabrosa* es una manifestación de la ironía autorreflexiva, deliberadamente intercalada por el narrador en una obra donde él hace alarde constante de su control sobre el relato. Con la frase "este entre imaginario y verídico relato", da a entender al lector que el libro que está leyendo no es más que otro elemento en el juego de la ficción. Pero esto apenas parece ser el caso con *Juanita Tenorio*, cuya narradora presenta su propia autobiografía de manera directa (i.e. no ironizada), ni con las novelas de narración tradicional en tercera persona omnisciente (*La hijastra*, *La honrada*, *Sacramento*). En éstas, es posible observar la misma evasión verbal del acto sexual. Tratar de explicar que el texto se obstina en no hablar porque Picón es el prototípico

autor que sabe "hablar en clásico [o sea, lo tradicionalmente modesto] y pensar en moderno, y no sólo en moderno, sino hasta en innovador y revolucionario" peca de simplista.²¹ Parece más convincente sostener que los silencios inoportunos indican que Picón es un autor decimonónico cuyas discrepancias ideológicas pueden ser discernidas precisamente a esas coyunturas de la novela marcadas por ausencias en lugar de presencias. Para Picón, tienen que elidirse estos actos amorosos vedados, porque representan la amenaza última a la estructura de la sociedad burguesa que se basa en los conceptos hermanados de matrimonio y legalidad. El autor implícito, dejando ver su propia filiación de clase media, se ve imposibilitado de articular verbalmente una conducta sexual que, además de considerarse tabú para las sensibilidades de muchos lectores españoles, también serviría de arma de destrucción del sistema entero en que se apoyaba la hegemonía burguesa. El presentimiento de estar muy cerca el derrumbamiento del único orden económico y moral conocido desde hace siglos en España hace que Picón, aunque liberal por propia definición, se recoja en un mutismo prudente. En este sentido, las estrategias del texto en Picón demuestran que "ideology is not simply a matter of plenitude but also of elision, not just a question of 'representation' but also of slippage. . . ."²²

El mismo proceso está operativo en la alternancia de elementos pertenecientes a novela o a folletín. Mucho de lo que hay en las obras de Picón es reminiscente de la tradición folletinesca, orientada hacia el gran público lector femenino del siglo y llena de vulgares seducciones y triángulos amorosos. De la literatura popular sobreviven rasgos en Picón como el exceso retórico, los nombres simbólicos, los epítetos morales, la descripción maniquea de ciertos personajes (por ejemplo, todos los amantes son modelos de constancia y laboriosidad mientras que los esposos son viciosos empedernidos). Pero en las novelas de Picón el melodrama se ha desplazado de las peripecias exteriores y de las aventuras a la conciencia misma de la heroína. Tampoco se reproducen la equivalencia constitutiva del folletín entre virtud e inocencia o el final obligatorio en que se premia la virtud y se catiga el pecado. Al revés, la única mujer que dobla la cerviz ante el deber conyugal, Consuelo, se consume inútilmente en el martirio de la privación sexual y afectiva que caracteriza su *adultère manqué*. Si el folletín y el melodrama son géneros antiproblemáticos, en que el paraíso doméstico de la clase media se ve invadido por fuerzas externas—locura, enfermedad, enigmas sobrenaturales, ogros y monstruos de la naturaleza humana—en las novelas femeninas de Picón el enemigo ya se ha incorporado al seno de la clase media. La invasión es llevada a cabo desde dentro por transgresores de los códigos morales y civiles, es decir, por heroínas equívocas que tanto pueden ser reivindicadas como culpadas, según la ambivalencia del desenlace.

No sólo la tendenciosidad sino también la exagerada dependencia en la exposición narrativa de estas novelas tiene sus raíces en la existencia

precaria del mundo de valores aburguesados que sirve de referente extratextual. Quizá el defecto formal más obvio en Picón es su deseo de decirlo todo, pero absolutamente todo, al lector, empleando lo que un crítico ha bautizado "*le coup de coude avertisseur*" que ofrece "*l'explication des raisons que la raison ne connaît pas et même qu'elle ne demande pas.*"²³ La urgencia de crear una impresión de veracidad documental adopta diferentes formas en estos relatos, todas sintomáticas del mismo problema: las alusiones a sucesos políticos verdaderos y a figuras históricas, el descriptivismo ambiental prolijo, las demostraciones causales redundantes, la omnisciencia irrecusable que manipula la emisión del texto, la apelación constante a los principios de la verosimilitud. Son recursos cuyo propósito es dificultar al lector percatarse del carácter fictivo de la novela, como si establecer una inquebrantable autoridad narrativa pudiera garantizar la verdad de lo que hay contenido entre las cubiertas del libro. Irónicamente, crean el efecto opuesto de hacer resaltar su carácter lúdico, irreal. Contra esta inminente descomposición de la novela realista, como de la sociedad finisecular de la que ésta finge ser reconstitución virtual—descomposición ideológicamente inaceptable al escritor, podríamos añadir—estas novelas se fortalecen de todos los aprestos genéricos para inducir en el lector un sentido contrario de la literatura como "realidad." Por supuesto, Picón está condenado de antemano al fracaso en esta empresa. Subyaciendo sus novelas hay su consagración a los principios de un liberalismo que en aquel entonces ya era en sí un sueño desvanecido; sus novelas terminan por ser ficciones de otra ficción. Así, a pesar de su sincero intento de ver expuesta y mejorada la suerte de la mujer española en el amor y en el despliegue de su personalidad individual, Picón nunca logra ocultar del todo la índole puramente desiderativa de sus escritos. En una ocasión Lukács ha dicho que la novela es una forma "*bound to the historical moment, and any attempt to depict the utopian as existent can only end in destroying the form, not in creating reality.*"²⁴ Así, con las técnicas composicionales que emplea—la anticipación y desarme de objeciones a las violaciones del canon de la verosimilitud, la inadvertida estructuración alrededor de motivos cuya elaboración luego se esquivo—Picón escribe cinco novelas de temática femenina que reflejan un último esfuerzo por apuntalar un edificio textual que se está desmoronando, un esfuerzo quijotesco por imponer cierre y totalidad sobre un mundo y su recreación verbal, ambos al borde de la disolución con el advenimiento del nuevo siglo.

Notas

1. José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, O. C., 4a ed., T. III (Madrid: Revista de Occidente, 1957), 147.
2. Emilia Pardo Bazán, "Juicios cortos. *Dulce y sabrosa*," *Nuevo teatro crítico*, núm. 6 (junio 1891), 53-65, ofrece una reseña perspicaz de la más célebre novela de JOP, comentando sobre "el espíritu de desmandada y disolvente independencia amatoria" del autor y relacionándole con la novelista francesa Jorge Sand (p. 58). Juan Valera, "La novela en España," contestación al discurso de ingreso de JOP en la Real Academia Española el 24 de julio de 1900, reimp. en *Discursos leídos en las recepciones públicas de la RAE*, Serie segunda, T. V (Madrid: Gráficas Ultra, 1948), 149-69, alaba la inventiva y discreción con que elabora JOP sus intrigas y le defiende de la acusación entonces frecuente de ser un escritor afrancesado. Rubén Darío, "Jacinto Octavio Picón," en *Cabezas*, O.C., T. XXII (Madrid: Mundo Latino, s. a.), 87-99, refiere los recuerdos de una entrevista que celebró el poeta con JOP. Véase también los comentarios sobre la psicología de personajes en Emilio Bobadilla ("Fray Candil"), "La honrada", en *Capirotazos* (Madrid: Fernando Fe, 1890), 117-24.
3. Entre los pocos estudios de fecha reciente sobre Picón pueden señalarse los siguientes: Gonzalo Sobejano, introducción a *Dulce y sabrosa* por JOP (Madrid: Cátedra, 1976), 11-58; Nelly Clémessy, "Lázaro. La primera novela de Jacinto Octavio Picón," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 319 (1977), 37-48; de la misma autora, "Roman et féminisme au XIXe siècle: le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón," en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon* (Barcelona: Laia, 1979), 185-98; Noël M. Valis, "Una primera bibliografía de y sobre Jacinto Octavio Picón," *Cuadernos Bibliográficos*, 40 (1980), 171-209; y también "Jacinto Octavio Picón's *Juan Vulgar*: An Anticipation of the Generation of 1898," *Anales Galdosianos*, XVI (1981), 69-77.
4. Harold J. Laski, *The Rise of European Liberalism* (London: George Allen and Unwin, 1936), 16; y Juan Ignacio Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)* (Madrid: Taurus, 1976), 21.
5. Para su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 9 de noviembre de 1902, Picón lee un ensayo titulado: *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Fortanet, 1902), 58 págs.
6. Jacinto Octavio Picón, "La de Bringas," *El Imparcial* (Madrid), 14-VII-1884.
7. Una extensa y detallada historia de la subida y posterior estancamiento de la burguesía española puede ser consultada en Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, 3a ed. (Madrid: Alianza/Alfaguara, 1975) y Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora (1874-1931)* (Madrid: Alianza/Alfaguara, 1973). Para la manera en que la progresiva defraudación de las esperanzas liberales influye en el retrato literario de la clase media en las obras de Galdós hay que ver Carlos Blanco Aguinaga, "Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de *Torquemada*," *Ideologies and Literature*, I (1977), 23-39; Víctor Fuentes, "El desarrollo de la problemática política-social en la novelística de Galdós," *Papeles de Son Armadans*, 64 (1972), 229-40; Clara E. Lida, "Galdós y los *Episodios Nacionales*: una historia del liberalismo español," *Anales Galdosianos*, III (1968), 61-77; y Vicente Llorens, "Galdós y la burguesía," *Anales Galdosianos*, III (1968), 51-59.
8. Jacinto Octavio Picón, *Del teatro*, Memoria leída en el Ateneo de Madrid el 5 de marzo de 1884, 2a ed. (Madrid: Establecimiento Tipográfico de El Correo, 1884), 9.
9. Jacinto Octavio Picón, "Castelar," Discurso de ingreso a la Real Academia Española el 24 de julio de 1900, en *Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española*, Serie segunda, T. V (Madrid: Gráficas Ultra, 1948), 143.
10. Terry Eagleton habla de "a crisis-point in the relatively autonomous evolution of realist forms—a point at which the problematic fictionality of those stolidly self-confident forms is becoming incorporated as a level of signification within the text itself." Ciertas novelas

son signos de una realidad social deseada, "... but since that social reality is a fictional construct, unable to project itself beyond the bounds of aesthetic discourse, the text can in the end only signify itself. What it discloses, in that process of self-signification, is an absence ...". En *Criticism and Ideology* (1975; reimp. London: Verso, 1978), 123-4.

11. Jacinto Octavio Picón, "Rivales," en *Desencanto, O. C.*, T. XI (Madrid: Renacimiento, 1925), 94.
12. Jacinto Octavio Picón, *Sacramento, O. C.*, T. V (Madrid: V. Prieto, 1914), 224. Otras referencias a esta edición aparecerán en el texto.
13. Jacinto Octavio Picón, "Desencanto," en *Desencanto, O. C.*, T. XI (Madrid: Renacimiento, 1925), 64.
14. Se trata de la mujer inconformista que protagoniza la novela inglesa decimonónica en Susan Siefert, *The Dilemma of the Talented Heroine: A Study in Nineteenth-Century Fiction* (St. Albans, Vermont/Montreal: Eden Press, 1977).
14. Jacinto Octavio Picón, *La honrada, O. C.*, T. II (Madrid: Victoriano Suárez, 1910), 357-60.
16. Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), 13. La revelación de la naturaleza arbitraria de las reglas que cimientan la estructura de la sociedad conlleva a la revelación de la inestabilidad de la novela misma, como vamos tratando de perfilar en Picón: "Because if rules of marriage, economic rules, and linguistic rules are in some way systematically interdependent, then the breakdown of one implies the possible breakdown of all three. Thus, to spell it out, the failure of marriage as a binding form may either presage or be isomorphically related to the imperilment of the particular economic system in which it is embedded and to a possible crisis in the status and ownership of the accepted discourses. If the marriage contract is broken in some radical way, then economic contracts may become problematical, and the author may find that he is forced to break the 'contract' with his readers" (85-6).
17. Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*, ed. por Gonzalo Sobejano (Madrid: Cátedra, 1976), 348. Otras referencias a esta edición aparecerán en el texto.
18. Frank Kermode discute cómo los lectores en sus encuentros con un texto prefieren la resolución sobre la fortuidad y el enigma, la realización de la plenitud sobre la decepción al final de una novela. En *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), 64-5. Otro crítico habla de los dos requisitos que los lectores piden a cualquier narración: "a moment of suspense and instability, and a moment of closure and resolved meaning. The first institutes the narratable disequilibrium, which the second converts back to a state of non-narratable quiescence." Véase D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 109. También, un número especial sobre el cierre novelístico en *Nineteenth-Century Fiction*, 33 (1978).
19. Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para una historia de la caricatura*, tirada aparte de la *Revista de España* (Madrid: Establecimiento Tipográfico, 1877), 82.
20. Jacinto Octavio Picón, *Juanita Tenorio, O. C.*, T. III (Madrid: Victoriano Suárez, 1910), 353.
21. Eduardo Gómez de Baquero, *Letras e ideas* (Barcelona: Heinrich y Cía., 1905), 264.
22. Terry Eagleton, "Text, Ideology, Realism," en *Literature and Society*, ed. por Edward W. Said (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 153-4.
23. H. Peseux-Richard, "Un romancier espagnol. Jacinto Octavio Picón," *Revue Hispanique*, 30 (1914), 555.
24. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trad. por Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971), 152.

Luco Cruchaga Iniciador del Realismo Crítico en el Teatro Chileno

Julio Durán-Cerda

Los años veinte

La breve y significativa producción teatral de Germán Luco Cruchaga se sitúa en el ámbito cultural e histórico de la década de 1920-1930. Fue éste uno de los momentos más fecundos en Hispanoamérica en iniciativas renovadoras tanto en el terreno artístico como en el político-social. Las ordenaciones debatidas por entonces, en poesía, novela y pintura efectuaron de modo muy claro el desarrollo del teatro. El regionalismo llegaba a su culminación; no era posible seguir por ese mismo rumbo sin repetir un arsenal de motivos y recursos ya menoscabados.

Tal situación límite creó la necesidad urgente de una apertura hacia nuevos horizontes. Hoy día, con una holgada perspectiva histórica, se nos hacen palpables los verdaderos alcances de los impulsos engendrados en aquellos años.

El teatro de esa época de posguerra no iba más allá del sainete criollo, la "pochade", la comedia lírica, el drama campero, el melodrama. El espectáculo estaba concebido como una mercancía de mayoreo, como suele verse hoy en el cine y en la televisión; un espectáculo destinado a halagar la sensibilidad más periférica o el gusto que se contentaba con malabarismos operetescos o circenses y un folklorismo chabacano. La creación teatral estaba condicionada más que nunca al éxito comercial del empresario.¹ De este estado de cosas dan testimonio las carteleras de Buenos Aires, La Habana, México, Santiago. Lo mismo se observa en las revistas especializadas de esas ciudades, que publicaban cada quincena "la obra de

más éxito."

Las inquietudes derivadas del desconcierto moral y económico—y artístico—de la época, congregaban en los centros periodísticos y teatrales a los jóvenes intelectuales en torno a un empeño común: buscar unas formas más adecuadas en poesía, novela, teatro, pintura que correspondieran a las nuevas modalidades que iba revistiendo este mundo. Después de la Primera catástrofe bélica surge un nuevo concepto de las relaciones sociales y económicas debido a la devaluación de sus recónditos mecanismos. De allí derivan las nuevas organizaciones políticas y económicas que con el tiempo determinarán el destino de los pueblos modernos. Era, pues, una oportunidad bastante propicia para atizar antiguos y latentes anhelos hispanoamericanos de conseguir una entrada más franca al caudal de la modernidad cultural, esta modernidad que se tornaba cada día más compleja, refinada y exigente.

Germán Luco Cruchaga (1894-1936) es un ejemplo característico del artista bien dotado que fue absorbido por aquella corriente progresista aunque con resabios de la bohemia aparecida en Chile con la Primera guerra. Parientes suyos, como Miguel Angel Cruchaga Santa María y Juan Guzmán Cruchaga, siguieron igual tipo de comportamiento; así mismo ocurrió con muchos otros de su clase, como Joaquín Edwards Bello y Vicente Huidobro. Ya sea porque recibían apoyo económico de sus familiares, sea porque la bohemia practicada solía ser más bien una afectación de moda, lo cierto es que todos—inclusive los pintores más empedernidos—tuvieron tiempo para realizar una obra, breve a veces, pero casi siempre sólida, y de eficaces proyecciones.

Además de la experiencia de la guerra y de las consiguientes motivaciones polémicas, operaron en el ánimo de esos jóvenes incitaciones intelectuales de gran empuje espiritual provenientes de Europa. Las primeras noticias sobre las ideas de Bergson, Proust, Meyerhold, Pirandello, gravitaban ya en la atmósfera, así como los planteamientos iniciales del vanguardismo, que ejercitaban algunos poetas hispanoamericanos, muchas veces con más entusiasmo que calidad. La perturbadora depresión financiera de 1929 vino a confirmar la legitimidad de las causas de aquel desasosiego al que no podía sustraerse la juventud de todos los niveles sociales.

El regionalismo, sustentado en el propósito de una representación positivista de América, edificado por Florencio Sánchez en el teatro y consolidado por los "novelistas ejemplares", en la década del 20, era una armazón difícil de abatir por el momento. Las premoniciones de *Alsino*, 1920, de Pedro Prado, y de *El hermano asno*, 1922, de Eduardo Barrios, no alcanzaron a conmover a una crítica que todavía se mantenía dentro de los límites de la improvisación impresionista. Luego, el atractivo gesto imaginista de 1928, apoyado en Augusto d'Halmar y sus marineros nórdicos, verdaderos unos, de utilería otros, dejó en claro que una renovación sustancial en la representación de las actuales condiciones de la realidad requería expedientes más radicales que el mero cambio de

accesorios en el instrumental expresivo. No bastaba un desplazamiento de la mirada desde lo nacional hacia un exotismo indeterminado para salir de la inmovilidad a la que había venido a parar el regionalismo.²

Pues estas expectativas anhelantes se reflejan en la producción teatral de Luco Cruchaga. Tres obras suyas han quedado como base suficiente para caracterizar aquel momento en que se debate el apremio de una nueva orientación en el teatro hispanoamericano. Las obras son *Amo y señor*, comedia en tres actos estrenada en 1926, *La viuda de Apablaza*, drama en tres actos, estrenada en 1928, y el sainete en dos actos *Bailabuén*, fechado en 1931. Examinaremos las dos primeras, las más fecundas en hallazgos estimulantes.

"Amo y señor", triunfo del positivismo

Amo y señor devela un fondo inédito de la vida íntima de la alta burguesía chilena enraizada en la tradición española antipositivista del siglo XIX. El título de la obra encierra una ironía de agudo sarcasmo porque los atributos de *mando* y *señorío* en este caso no aparecen detenidos por quienes lo han hecho tradicionalmente, sino por sus opositores seculares. El amo y señor es ahora un hombre de extracción popular, cuyo poder se lo ha ganado a lo largo de años de trabajo y esfuerzo personal, y no mediante el mecanismo automático de la herencia de raíces feudales. La biografía de Luco Cruchaga revela también—a pesar de su ascendencia aristocrática—una ardua lucha suya para conseguir sus propios medios de subsistencia, empeñada especialmente en labores periodísticas.

Generalmente los escritores se han reclutado en el seno de la clase media, de ahí que su experiencia no llega a tocar directamente muchas sinuosidades privativas del clan familiar burgués. Luco Cruchaga se atrevió a quebrantar ese hermetismo mantenido con celo de tabú tribal. Además de la "apostasía" denunciatoria del autor, su arresto tiene el agravante de haberse valido de la forma teatral para ponerla de manifiesto, la forma más enérgica de revelar una verdad social. La novela y el cuento son sistemas comunicativos menos escandalosos, porque en ellos el diálogo virtual se entabla no con una audiencia congregada precisamente para oír imputaciones en su contra, sino entre el narrador y el lector, privadamente, sin testigos. Temas emparentados con el de *Amo y señor*, en extremo sensibles para el sector feudal de la sociedad que está librando sus últimas batallas encaminadas a conservar sus privilegios, se habían vislumbrado en la narración chilena con anterioridad, dentro del siglo XX. Caso bullicioso y dramático fue el de *Casa grande*, 1908, de Luis orrego Luco. Esta novela describe las costumbres de las familias santiaguinas de linaje. Pone énfasis en la develación de la vanidad que se sustenta en los pergaminos y tradiciones de familia y en el orgullo mundano. Suculento y novedoso material narrativo que adquiere mayor espesor con la denuncia de la crisis de la institución cristiana del matrimonio indisoluble y la consiguiente requisitoria, formulada por primera vez en el continente, de

la urgente conveniencia de instituir el divorcio. Ataques todos contra las endebles morales supervivientes de la Colonia, cada vez más visibles a medida que avanza el siglo.

Rafael Maluenda, otro tráfuga de su círculo social, recibió severas reprimendas por sus desacatos perpetrados en su cuento humorístico "La Pachacha", novela de costumbres avícolas, 1915, y en sus relatos de *Venidos a menos*, 1916. Armando Moock, en cambio, típico producto de la clase media culta, a pesar de su reconocida habilidad técnica, jamás en su teatro se metió en estos líos polémicos tan radicales y su carrera culminó con inobjectables aclamaciones de un público desaprensivo en el Buenos Aires de la década a que nos referimos.

Habrà que trasponer holgadamente el medio siglo para encontrarnos con una exhumación completa de las raíces profundas de las altas familias. Casos ejemplares son las narraciones de José Donoso, desde sus cuentos de *Veraneo*, 1955, hasta sus novelas *Coronación* y *El obscuro pájaro de la noche*; los cuentos de Jorge Edwards, el drama *Mama Rosa* de Fernando Debesa, la comedia *Parejas de trapo* de Egon Wolff. Obras de este orden enriquecieron el repertorio temático de la narrativa y del teatro con la incorporación de un mundo fascinante que había permanecido oculto bajo siete llaves.

La fábula de *Amo y señor* cae de lleno dentro del documentalismo polémico del naturalismo, de igual manera que lo hicieron con las suyas Florencio Sánchez, José Antonio Ramos o Antonio Acevedo Hernández. Sin embargo, Luco Cruchaga en una escueta y sórdida historia de familia muestra nada menos que todo el proceso del tránsito de la burguesía de raigambre feudal en Chile, a la fase de burguesía capitalista, tal como este sector social se da hasta la Segunda guerra mundial. En ese momento la burguesía sufre otro trastorno profundo: termina de ser absorbida por la ola imperialista.

Después de la muerte, en acción de guerra, del General don Dositeo Manso, su linajuda familia vive en seria estrechez económica, dependiendo solamente de una mezquina subvención castrense. Ninguno de sus hijos posee hábitos de trabajo. Polito, el único varón de la familia, no ha perdido, eso sí, su tono mundano ni sus costumbres de "niño bien". Afortunadamente puede contar con la jovial generosidad de sus amigos más pudientes, compañeros de juerga. Entre éstos se destaca el amigo Sepúlveda que aunque plebeyo, es buen mozo, viste bien y se ha enriquecido en su oficio de abastero. Diariamente, desde la madrugada, por años, veinte años, trabaja en el matadero de la localidad, compra animales, los beneficia de su propia mano y abastece a las carnicerías de la ciudad. Cumpliendo con un plan tramado por Polito, su hermana Elvirita rompe su noviazgo con Barrenechea, pretendiente de buena sangre, pero con el exiguo sueldo de un empleado fiscal de modesta categoría. Luego Elvirita atrae a Sepúlveda quien, deslumbrado por la excepcional conquista, no tarda en contraer matrimonio con la aristócrata. De este modo toda la familia puede salvarse del naufragio económico. Se mudan

de la sencilla casa de la calle Pedro de Oña a una mansión en la Alameda de las Delicias, en el corazón de la ciudad. Recuperan las comodidades burguesas, la prestancia propia de su abolengo, y hasta el lujo sibarítico. Inclusive Elvirita, con el tiempo, ha podido volver cómodamente a la frecuentación—clandestina, por cierto—de Barrenechea, hombre de su misma raza social. Al cabo de un par de años Sepúlveda convencido de su malhadada aventura de “parvenu”, reacciona sin premura y hasta con la parsimonia aprendida ya en el seno de una clase conocedora tradicional de las jugadas elegantes e impunes. El abastero mira ahora por su felicidad personal, y sin violencia, sin tropiezos convierte a Matilde, la hermana menor de Elvirita, en su amante cabal y concreta. Se establece con ella, en convivencia marital en su propia casa, desembozadamente, como amo y señor de toda la familia que sólo puede subsistir a sus expensas.

El oficio de Sepúlveda—abastero—es considerado por la aristocracia como la ocupación acaso más vil. No obstante, el personaje aparece con relieves de elemento rector, decisivo, en contraste con una clase social que viene perdiendo su autoridad dirigente, aquella autoridad basada en el respeto supersticioso a una hidalguía desvitalizada que estaba siendo rápidamente desplazada por la burguesía moderna. Tamaña conclusión no había sido formulada por ningún dramaturgo hispanoamericano de modo tan categórico.

El naturalismo de los regionalistas, como Acevedo Hernández impetraba esta misma inversión del poder directivo de la sociedad. Pero esa “revolución” se fundaba en una potencialidad renovadora yacente en un fondo sentimental y quejumbroso de la clase desposeída, y cuyo advenimiento se espera como una compensación dispensada por la justicia inmanente. Ahora en Luco Cruchaga el cambio sustancial no aparece como una simple posibilidad, sino como un proceso que se está consumando día a día, cambio que se funda en la necesidad de llenar los vacíos que van dejando las debilidades morales y prácticas de una forma desfalleciente y caduca de la burguesía. Una burguesía de antiguo cuño que aún seguía los cánones de una España más rezagada ahora que en los tiempos en que Sarmiento la calificó de tal, que por su fanático repudio al positivismo no pudo incorporarse al ritmo de la modernidad del siglo XX que irrumpía. Los resultados de la guerra con Norteamérica dejaron bien en claro la magnitud de ese deterioro que postergaba los mejores valores de España.

Luco Cruchaga intuye con lucidez el proceso, y descarga todo el peso de su denuncia en el carácter roído por una carcoma de siglos que se pone de manifiesto en Polito, “excelso producto de la época” (142),* resabio de una tradición desquiciada: cínico, soberbio, vicioso, holgazán, sin profesión ni oficio. Matildita, su hermana menor, todavía incontaminada

*Las citas textuales, cuyas páginas se indican en números entre paréntesis, están tomadas de: Germán Luco Cruchaga, *Teatro. Bailabuén*, sainete en dos actos, *La Viuda de Apablaza. Amo y señor*, Prólogo de Y.Z., (Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1979).

de la insanidad de la atmósfera, contesta de esta manera a un insulto de Polito: "... cínico ... bolsero, que podías trabajar siquiera." Luego la muchacha agrega: "¿Sabes tú lo que eres en buenas cuentas? Nada más que un degenerado!" (125). Tales apreciaciones, sustentadas también por Elvirita y Sepúlveda en diversas ocasiones, no son gratuitas. El mismo Polito se jacta de confirmarlas: "Ya ves tú cómo me las barajo"—explica a su madre, cuya autoridad ya es nula—; "me doy buena vida, y no trabajo en nada . . ." "Pero si trabajaras, hijito"—balbucea la dama. Y Polito:

Cualquier día de éstos trabajo yo! Con lo agradable que es la vida elegante y cómoda . . . los amigos pagan la cuenta, los bajativos, los puritos . . . Y después, mujeres bonitas, buen champaña y poder pasar estos barriales de Santiago en un "Packard" . . . Y uno, tamaño de gordo, echado para atrás . . . ¡Cómo no que voy a trabajar yo!" (121)

Por ese camino no es extraño oír que Elvirita informe en el tercer Acto: "No tiene remedio el pobre. En días pasados tuvo un ataque de *delirium tremens*."

Barrenechea muestra otro matiz de la camada aristocrática de Polito; incapaz, oportunista, con la incultura y la característica falta de empuje de las juventudes doradas de entonces, no está en condiciones de mejorar su nivel de obscuro empleado público en un país latinoamericano de los años 20.

"Es un buen hombre—dice Polito—, honorable, pero por más que el pobre se empeñe no pasa de ganar 250 pesos del ala . . . y no lo ascenderán nunca, porque me consta que sólo sabe escribir a máquina." (128)

Elvirita completa el personal nuclear contra el que el autor dirige su crítica. También es una mujer inútil e inescrupulosa, como su hermano. Con igual cinismo con que Polito le propone el plan de "una buena especulación matrimonial", ella lo acepta, cancela su noviazgo y lleva a cabo el casamiento con un hombre que desprecia, pero que posee dinero.

El motivo del desaparecido don Dositeo Manso es una de las más notables intuiciones del autor. Su imagen gravita a lo largo del alegato de toda la obra, pero dramáticamente en el ámbito del Acto primero, que corresponde a los malos tiempos de la familia. Un retrato de don Dositeo, en magnífico uniforme de oficial militar de alta graduación, preside el conjunto. Luego, en el transcurso del Acto se alude a él en frases que bien podrían grabarse en metal al pie de su tumba de prócer: "patricio de la república" (119); participante en la "carga de Huamachuco" (121), el episodio decisivo de la guerra del Pacífico; "un militar de antiguo cuño" (122); "pobre pero honrado" (122); "General de Caballería, y murió el 79 peleando como un león" (139), "Un héroe Dositeo . . . Mírelo usted . . . y siendo tan valiente, era dulce como una paloma . . ." (139).

Pues este personaje, cuyo nombre parece parodiar el de Teseo, con todos sus míticos atributos, los que con una frase más lo habrían convertido en un héroe tartarinesco, es oportunamente olvidado junto con

la miseria de la antigua y pobre casa de la calle Pedro de Oña, nombre que el autor parece haber escogido intencionadamente no tanto por corresponder a una calle marginal del Santiago de aquellos tiempos, sino por sugerir un pasado colonial abominable y cancelado.³

Lo que sí es evidente es la voluntad del autor de ilustrar con ironía graciosamente corrosiva la devaluación y el desaparecimiento del militar "de antiguo cuño", de origen caballeresco, figura privilegiada de la guardia real y de los salones cortesanos. El militar que, como el eclesiástico, provenía de familias nobles, no necesariamente ricas, sino intachablemente adictas al régimen dominante. El militar de alto rango que tomaba parte activa en el campo de batalla y que solía morir allí en demanda de fama y honores para el escudo familiar y la patria. El militar, en fin, que fue eliminado de la historia para ser sustituido por el moderno "hombre de armas", cuya influencia y decisiones están estrechamente vinculadas a los intereses de corporaciones internacionales de la industria y el comercio.

Frente a este mundo de desintegración moral (toda una clase social menguada por una tradición caduca), se alza la figura nueva, vigorosa, en pleno ascenso económico y social, en consonancia con los nuevos tiempos: el abastero Sepúlveda.

El esquema de la tesis se plantea desde el primer Acto, en el encuentro inicial de los dos sectores sociales, diríamos de dos etapas históricas del desenvolvimiento de la vida hispanoamericana. Doña Adela, genuino espécimen de su clase, explica la condición básica del abolengo de su familia:

"Mi esposo unió su sangre, que descendía de los marqueses de Fuenterrigor, con la mía, que es una rama muy vieja de los de la Barrera, Oidores de la Real Audiencia. Yo no sé de dónde les podría venir lo plebeyo a mis hijos . . . No tienen ni pizca de roto. Figúrese usted . . ." (139)

Con igual candor y honradez responde Sepúlveda a la plática doméstica, en su primera visita a la familia de los Manso de la Barrera:

"Triste cosa pues, señora, de ir de arriba para abajo . . . Mi padre era malayero,⁴ de esos rotos picantes que llaman, y yo voy para arriba, a fuerza de trabajo, de puro trabajo . . ." (139)

Luego de ausentarse doña Adela, los hijos procuran disculparla ante su huésped de sus debilidades aristocráticas que han puesto en grave peligro el plan en marcha. Entonces Sepúlveda, en agudo contraste, da muestras de sensatez y de solidez de pensamiento, en el que la idea del "nouveau riche" está todavía lejos de sus preocupaciones:

Déjenla, cada uno con su gusto . . . Cada uno con su origen . . . Sé que no vale la pena eso de las razas . . . para mí hay sólo una cosa de qué enorgullecerse: la de haber sido útil a sus semejantes y la de haber hecho una vida a fuerza de trabajo. Lo más bonito es decir: Esta vida la he hecho yo; a nadie tengo que darle cuenta. (140-141)

La tesis es positivista por todos sus costados; el auge del positivismo en Hispanoamérica adquiere todo su volumen inmediatamente después de la Primera guerra: valoración de la *naturaleza* como única fuente de los recursos vitales y de las leyes reguladoras del destino humano, *progreso* alcanzado por el trabajo compulsado, *utilitarismo*, anhelos de *solidaridad social*, repudio del *desadaptado*, predominio del "self-made man." El sumario teórico así configurado en el Acto inicial con todos los elementos—personajes y conceptos—en los Actos restantes se desarrolla, se fundamenta y sus inferencias quedan debidamente evidenciadas. Polito, el gran promotor de las peripecias, degenera en alcohólico; Barrenechea, otro desadaptado, no vence su sórdida mediocridad; doña Adela queda descartada porque no es capaz de resistir las tensiones modernas en juego; y Elvirita, la figura más lastimosa de la obra, frustrada en sus valores más sensibles de mujer, malograda como esposa de un hombre con quien no tiene afinidad alguna, que es usada como mercancía cara, despreciada por adúltera, humillada a diario por el concubinato de su marido con su propia hermana bajo el mismo techo y, por último, sometida ominosamente al mando y señorío de su esposo enemigo, de quien no puede prescindir sin caer de nuevo ella y su familia en la aborrecible pobreza de antes.

La obra, primeriza y de construcción algo elemental, poseía no obstante, un vigor de invectiva oportuna contra una concepción social y económica que sucumbía, y cuyos personeros se negaban a admitirlo. Luco Cruchaga, escritor de fino corte burgués, estaba consciente del descalabro que sufría su clase social y de las causas profundas que lo provocaban. No era fácil conseguir, pues, el estreno de una obra que era una confesión evacuada por un vástago de aquellas familias que por más de una centuria habían dirigido la vida hispanoamericana en forma autocrática.⁵ Si tal diatriba hubiera provenido de un autor de la masa, llamado por ejemplo Sepúlveda, no habría pasado de ser calificada como una vociferación de resentido. El manuscrito fue terminado en 1922, y sometido a la consideración de una de las compañías escénicas de cartel, para su estreno. Pero sus asesores literarios se negaron a recomendar su puesta en escena. Sólo a principios de 1926, una compañía de intachable arraigo popular (Evaristo Lillo) se atrevió a llevar *Amo y señor* al escenario. La obra, que respondía a una verdad de la época, fue recibida entusiastamente por la mayoría. La crítica local no pudo ahora silenciar el acontecimiento ni escatimar elogios a un joven dramaturgo que se alzaba como un genuino renovador, con un nuevo concepto acerca del papel del teatro. La compañía mantuvo la obra por una temporada en Santiago; luego la llevó en sus habituales giras profesionales por el país.

"La viuda de Apablaza", bases para un nuevo concepto de teatro

El primer indicio cierto de una apertura hacia la madurez del teatro en Hispanoamérica aparece señalado en *La viuda de Apablaza* (1928). La obra resume un pasado escénico que se clausuraba, y apunta hacia horizontes de

alta modernidad.

En el lenguaje y en la reproducción externa del cuadro nacional, se mantiene estrictamente dentro de los moldes costumbristas al uso. Pero en la concepción del conflicto, en la maduración y desarrollo del pensamiento socio-histórico latente ya en *Amo y señor*, en el uso del mito como signo expresivo, la obra de Luco Cruchaga abre una perspectiva de profundos alcances en el teatro del continente.⁶

A primera vista en la obra llama la atención el motivo del suicidio cometido por una mujer. Las mujeres hispánicas de la era positivista no se suicidan; a lo sumo se enclaustran en un convento, en su casa o en sí mismas, lo que suele ser un suicidio igualmente respetable. La costumbre es que se suiciden los hombres. (Eso es más celebrado ahora que si se hicieran monjes cartujos.) Pues con el comportamiento final de la Viuda se ha ganado un punto desde que don Zoilo Carvajal, de *Barranca abajo*, 1905, de Florencio Sánchez se ahorca en escena para cerrar la obra. Don Zoilo es un varón cargado de años que se cuelga de un horcón del rancho, en medio del inmenso escenario pampeano. En tanto lo encuentran, los caranchos por lo menos alcanzarán a arrancarle los ojos, con lo que adquirirá un aspecto monstruoso y macabro y hará una stampa plástica muy del gusto de una época. No olvidamos que los espectaculares despliegues escénicos del romanticismo continúan embelesando la sensibilidad general de principios del siglo XX, entre nosotros. Pues el suicidio de la Viuda parece más verdadero y trágico. Se ha llevado a cabo en la privacidad de su recámara, privacidad que casi siempre acompaña al hecho más personal de todos. Es claro que tanto el divertimento de Petronio en su baño tibio, como Melibea "fecha pedazos" al pie de la torre, como el "show" del que se lanza del quinto piso ante un público admirador, conducen al mismo fin. Pero parece que en estos últimos casos el acto pierde mucho de su pureza catártica, ética y estética, y amengua el decoro trágico del protagonista, y la muerte—que después de todo es uno de los hechos importantes de la vida—aparece tan trivial como en una "Police story on TV". Luego, la Viuda no está acosada en un callejón sin salida por las nuevas leyes de inmigración, opresoras de campesinos iletrados, como don Zoilo. La Viuda no está tampoco hostigada por la miseria y la vejez. El motivo consciente de la Viuda atañe a un aspecto del mundo privado de Putifar y la cretense Fedra, hija de la furiosa Pasifae. El motivo de la Viuda plantea un problema que no puede remediar ninguna institución, como pudiera ser una política protectora del guacho. Es un problema sin solución racional, es como un entrar en el laberinto cuya única salida desemboca en la muerte. Su motivo es la pasión amorosa otoñal, y por esto mismo más violenta y exterminadora.

Sorprende también encontrarnos con una mujer hispanoamericana despojada de la sumisión habitual. La Viuda nos muestra desde el principio—hasta el final—la voluntad, decisión y coraje desplegados por una hembra enamorada cabalmente, como Phèdre de su hijastro Hippolyte, con "la fureur d'une amante insensée", según el verso de

Racine. No hallamos en la tradición teatral hispánica moderna un precedente femenino del relieve y grandeza de carácter que provea a una obra de tan sostenida y creciente tensión trágica como la *Viuda*.⁶ Hablamos de grandeza al pensar que ella no vuelca el veneno de su frustración en una venganza como la calumnia tramada por Fedra contra Hipólito o la impostura de la egipcia bíblica contra José. La *Viuda* maldice a Níco frente a frente, honradamente, virilmente. El último parlamento de la obra a cargo de Remigio deja establecido que la viuda "era más rehombre que toos nosotros" (116). Además, la dignidad del personaje queda a salvo no únicamente con el sacrificio de su vida. Ella ha triunfado como hembra, como madre, como ser humano, glorias que ella no vio exaltadas en vida. El testimonio desgarrador de Níco, después de la muerte de la *Viuda*, es categórico:

NÍCO.—¡Recontra mala suerte . . . ! Ella me había recogido guacho perdío, cuando yo andaba con las carnes al aire y no tenía ni un pedazo de pan que llevarme a la boca . . . Y ahora está muerta. . . Ella que me enseñó a trabajar. Con ella me gané mi primera yunta de bueyes y cuando ella más me quería, se me torció el corazón . . . ¡Se ha matado la viuda . . . ! Y yo que la quería más que a mi madre, más que a nadie en el mundo . . . " (115).

Luego, abrazando a Florita, su prometida, insiste como para que no quepa duda acerca de su primera preferencia:

A nadie la quería como a ella; pero tú m'hijita eres mi debilidad . . . Déjame llorar por la viuda, que se ha desgraciado pa dejarme gozar solo, antes de morirse de la pena de vernos . . . ! Déjame llorar por la viuda . . . ! (115-116).

Homenajes tan rendidos del amante y del sirviente, puestos de relieve ante la gran rival, intensifican la tragicidad del personaje y realzan su decoro moral. El terror y la piedad aristotélicos se resuelven en la admiración del espectador por un carácter pleno de humanidad, consecuente consigo mismo, y altamente ejemplar.

Luco Cruchaga es un dramaturgo de conformación moderna en el sentido de pertenecer a esa clase de escritores que superaron la etapa de la incierta improvisación de bohemios y el arranque de la inspiración providencial. En *Amo y señor*, obra de tesis y de alegato social en voz alta, prevalece el procedimiento analítico, de exposición de detalles para construir las premisas que conduzcan a una inferencia irreprochable. *La viuda de Apablaza* en cambio revela un trabajo consciente de síntesis rigurosamente elaborada; no hay el afán de documentar una realidad histórica contingente, sino de captarla en un símbolo cuajado de valores. Desde la escena inicial los hechos visibles se comportan como meros indicios de valores internos, trascendentes. El primero y fundamental es el ocultamiento de un motivo básico poderoso, generador de un encadenamiento inflexible de insólitos acontecimientos, que confieren la recia vertebración estructural a la obra entera. Veamos.

En su primer aparecimiento, la *Viuda*, "decidida y brava", se muestra

alterada por la ausencia momentánea de Níco, su hijastro de veinte años de edad, peón encargado de encabezar el resto de los peones del fundo. Su vibrante desazón parece deberse a su elevado sentido de responsabilidad de administradora de su propia hacienda en plena producción.

VIUDA.—Níco acabará por matarme . . . ¡Ay qué sofoco! ¡Uf! Cuándo será el día que entre por buen camino y se le quite lo maua . . ." (163).

Pero Remigio, el peón más antiguo, conocedor de la verdadera situación, rectifica, entre dientes: "No puede vivir sin Níco . . ." (63). "En perdiéndosele el Níco, ella pierde el seso también." (64).

El motivo del ocultamiento de los impulsos instintivos de la Viuda queda dramáticamente esclarecido, instantes después. Níco emerge de súbito, como de un fondo subconsciente, con sorpresa para la Viuda y para el espectador, de debajo de un montón de paja que ha estado a la vista en medio de la escena. El mozo se había quedado dormido, de modo que el despertar refuerza la idea de venir de un sueño. Tal develación del objeto de la pasión inconfesable de la Viuda, puesta al principio establece la línea de tensión dramática que sólo ha de clausurarse al final de la obra, con el *ocultamiento* definitivo de la Viuda llevándose su anhelo insatisfecho.

El aprovechamiento del esquema estructural del mito en la composición del drama y en la proyección universal de la perspectiva que debe adoptar el creador es uno de los primeros recursos de que se echa mano en las nuevas exploraciones. La novedad llegaba por la vía surrealista y las noticias del alto desarrollo del teatro expresionista en Europa. Ya circulaban en el ambiente hispanoamericano los descubrimientos impresionantes de Freud, y traducciones parciales de su *Interpretación de los sueños*. Pues Luco Cruchaga se adelanta en varios años a otros dramaturgos del continente en el empleo del mito como patrón general de la obra.⁷ *La viuda de Apablaza* deja ver a las claras el entramado del mito de Fedra, y el paralelo con la versión de Racine de este tema muestra coincidencias notables. Es de celebrar en este caso la afinada estilización de los elementos míticos y el discreto distanciamiento de los valores dramáticos de *La viuda de Apablaza* y el ilustre mito clásico. Son dignas de destacarse algunas de las grandes correspondencias entre la *Phédre* de Racine y el drama chileno: la soledad de la Viuda por la muerte de su marido Nicolás Apablaza hace diez años es correlativa a la soledad de Phèdre por la ausencia de Thésée, rey de Atenas (a quien todos dan por muerto); los hijastros Níco—que lleva el mismo nombre de su padre—e Hippolyte son más deseados cuando las dos mujeres se enteran de la existencia de sus jóvenes rivales, Florita, la profesora, y Aricie, la princesa ateniense; ambos personajes detentan el sumo poder en sus respectivos dominios, ambas mujeres están investidas, pues, de atribuciones propias de reinas. Pero poseyendo el mando absoluto, irónicamente, no pueden conseguir verdaderamente lo que más desean. Su tragedia coincide con el dolor de Tántalo.

El golpe de sátrapa que asesta la Viuda a Níco corresponde a un nivel

más elemental que el de la atmósfera necesariamente más retórica de *Phèdre*. El mandato de la Viuda aparece más perentorio e irrefutable, debido a la condición feudal de la relación entre los factores en juego. Luco Cruchaga se sitúa en el momento exacto de la historia de América, con la misma clarividencia que lo hiciera en *Amo y señor*. En una escena breve e intensa de final de Acto compendia la práctica heredada del encomendero, dueño de tierras, animales y personas, junto al ademán incontenible de una pasión desbocada en proporciones de gigantismo mítico. Y el mandato proveniente de una potestad tan sensible como la de una mujer, sobre todo si está enamorada en grado de insensatez, puede revestir formas inusitadas y efectos ciertamente temibles. (Acaso por eso es que los araucanos no se atrevieron a investir de mando a las mujeres de su mapu.) Níco ya ha decidido casarse con Florita, por lo tanto se niega a aceptar las insinuaciones de la Viuda. Entonces ella, sin más trámites, acude a todo su poderío de terrateniente y de mujer:

LA VIUDA.—¡Pero aquí se hace mi voluntad . . . ! Por algo te he criado y eres mío. ¡Desde hoy en adelante tú reemplazas al finado . . . ! Tuyas son las tierras, la plata y . . . la Viuda. Mandarás más que yo . . . ¡Por qué he tenido que verte queriendo a otra para saber que yo te quería como nadie, como nadie te podría querer . . . (*Lo abraza estrechamente.*) ¡Mi guacho querido! ¡Mi guachito lindo!" (96).

Y el telón del segundo Acto escamotea piadosamente lo sucedido durante los dos años siguientes a este matrimonio y al convenio legal correspondiente.

No es fácil encontrar en todo el teatro hispánico una escena tan canónicamente trágica como ésta, con toda su carga de terror y de conmiseración. El mandato terminante de la encumbrada autoridad al siervo se complementa con el mismo ademán de sumisión y entrega total al macho, entrega de amor y poder. Ni *Phèdre* alcanza ese nivel de desprendimiento: la esposa de Thésée va a ofrecer a Hippolyte un poder que ella no es capaz de guardar por sí misma; ordena a su confidente Cenone que comunique al joven su decisión:

PHÈDRE.—Va trouver de ma part ce jeune ambitieux,
Cenone; fais briller la couronne à ses yeux.
Qu'il mette sur son front le sacré diadème;
je ne veux que l'honneur de l'attacher moi-même.
Cédons-lui ce pouvoir que je ne puis garder.

(Acte III, scène i)

Cuando la Viuda se entrega, está en el pleno dominio de su vida y de sus bienes. Aún después de dos años de frustración puede decir con entereza: "¡Y todavía tengo hechuras para entusiasmar a cualquiera que no sea un desgraciado conforme tú . . . !" (108).

El autor en todo momento protege el prestigio y nobleza de su personaje. Coloca a Níco en un marco moral ciertamente ajeno a la honradez e integridad de la Viuda. Níco aparece disminuido en varios aspectos sustanciales: su prestigio proviene del parecido físico con su

padre, "con las mismas hechuras de él", Níco carece de los altos valores morales que enaltecen a Hippolyte, se muestra interesado en hacerse rico de cualquier modo, inclusive extorsionando a sus peones, antiguos compañeros suyos de penurias y alegrías; asimismo por medio de un comportamiento abyecto con la Viuda, una vez que se sintió dueño de los bienes. El autor no pierde de vista su gran objetivo, tiene presente que el cambio del encomendero, de raíz feudal, por el hacendado moderno en modo alguno mejoró las cosas. Al contrario, el nuevo terrateniente—así como el nuevo comerciante o industrial—era más ambicioso, más violento e inescrupuloso, azuzado por la desorbitada y devastadora competencia. Estos nuevos sectores dirigentes (Sepúlveda de *Amo y señor* es uno de sus miembros) carecían ya de las trazas de fineza formal, de hidalguía y paternalismo que solían prestar cierto aderezo de humanidad a las relaciones de señores y sirvientes. La presencia del emigrado español, don Jeldres, hombre formado en una atmósfera civilizada, gentil, desinteresado, de discretas maneras, pone de relieve la plebeyez de Níco, cuyo llanto final de arrepentimiento difícilmente nos conmueve. El autor no olvida, pues, que su propósito no es un mero alarde de ingeniosidad de hacer una versión criolla del célebre mito de Fedra. Esta estructura es sólo un expediente moderno para expresar su personal modo de ver la realidad americana, especialmente la de su país. Suele suceder, es cierto, que el uso de un nuevo recurso obnubila la visión de la substancia temática evidente para sus ojos y para los de los espectadores enterados de la situación histórica correspondiente. La defección de la Viuda, que parecía invencible, y la capitulación legal de su poder omnímodo de terrateniente, configura el acatamiento del espíritu de la Constitución Política de 1925, que dispone compartir el poder entre el Presidente y el Congreso. Este cuerpo jurídico, moderno y democrático, sustituyó a la Constitución de 1833, la llamada Constitución portaliana, de carácter absolutamente oligárquico, que centralizaba el poder entero en la voluntad del Primer Mandatario.

Esta nueva carta constitucional imponía obligaciones y servidumbres al derecho de propiedad agropecuaria, en favor de intereses del Estado y de la colectividad. Tal disposición general abría la posibilidad a los legisladores de promover cualquier reforma de orden social, cuyo cumplimiento lesionaba los privilegios de toda una larga tradición de dominio. Un caso característico expuesto de manera más directa que en *La viuda* lo vemos en la novela *Gran señor y rajadiablos*, 1948, de Eduardo Barrios, autor del mismo tiempo de Luco Cruchaga. En el relato de Barrios vemos un último ejemplo del señor terrateniente anonadado por la gravitación incontrastable de la aplicación de las nuevas Leyes sociales generadas en la Constitución del 25. En un gesto último de soberbia patricia en el que hay mucho de la misma autodestrucción de la Viuda, el señor despedaza personalmente con un hacha de monte el alambique de cobre en donde producía su aguardiente que siempre había comerciado con entera libertad, libre de gravámenes. Ahora no tolera verse obligado por la fuerza

pública a pagar los impuestos a la producción de alcohol estipulados por la ley.⁸

La Constitución no solucionó problemas, pero abrió amplias expectativas de reformas o por lo menos creó la conciencia de esas posibilidades de cambio.

Final

Luco Cruchaga dio una prueba cabal de cómo el naturalismo prevaleciente hasta entonces podía ser superado con holgura mediante una fórmula muy sencilla: uniendo una clara conciencia social a la construcción de una obra de arte. La ventaja que distinguía a Luco Cruchaga sobre sus contemporáneos era su superior sentido metafórico. Sus dramas no se detenían en la mera copia de figuras y problemas menores. No. Sus dramas eran metáforas de sutil elaboración, construidas siempre sobre una realidad muy cargada de significación histórica y social de profunda raigambre en la América moderna. A este esquema se agrega una serena actitud crítica. Estos principios creadores básicos, nuevos y audaces, no fueron asimilados prontamente por los jóvenes de las generaciones siguientes; ellos no estaban preparados para innovaciones de tamaño calibre. En esos años se echó de menos como nunca, la acción de una crítica teatral informada, inteligente, consciente de su deber de agente colaborador. Los géneros narrativos y la poesía han sido más afortunados al contar con una crítica propiamente tal, entusiasta, estimuladora, sabia.

Además, para llenar ese vacío—creado por el ámbito de la Segunda guerra—fue necesaria la incitación provocada por numerosos factores que operaron sucesivamente en Hispanoamérica en el curso de unos treinta años. Entre esos diversos agentes—no mencionamos las visitas decisivas de Compañías españolas, francesas, italianas, holandesas, chinas—destacamos principalmente dos que nos parecen determinantes. Primeramente la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941); luego el apareamiento de cuentistas y novelistas portadores de un nuevo concepto de la representación de la realidad nacional y un nuevo enfoque de su esencia (Generaciones de Nicomedes Guzmán y de José Donoso). Pero el evento decisivo y del más hondo efecto fue la reposición de *La viuda de Apablaza* hecha en 1956 por el Teatro de la Universidad de Chile. Este ha sido, sin duda, uno de los acontecimientos que más provecho ha traído al teatro chileno en su historia. Se beneficiaron los jóvenes dramaturgos, los intérpretes y el público. A este reestreno hay que agregar la edición de la obra en 1958 (Santiago, Editorial del Nuevo Extremo.) La pieza se incorporó al repertorio permanente del Conjunto universitario que la llevó a todos los centros escénicos del país, y la exhibió, con no escaso orgullo, en Buenos Aires y en Montevideo. *La viuda de Apablaza* tuvo la virtud de devolver a los jóvenes la fe en las inmensas posibilidades del teatro chileno, y generó un entusiasmo creador cuyo desarrollo ha llegado a colocar el arte escénico del país en un nivel de

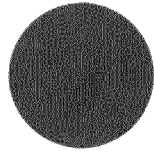
primer plano en el continente. *La viuda de Apablaza* fue una preceptiva para el público chileno que aprendió a apreciar el teatro no sólo por la reproducción directa del mundo nacional, sino, muy especialmente, por su subtexto, por sus valores subyacentes.

Pues así se explica que hacia 1960 surja una promoción de dramaturgos cada vez más dueños de su oficio y más conscientes de la verdadera función social del teatro. Es la promoción que busca completar la empresa de dar forma al teatro chileno sobre los mismos fundamentos propuestos hacía más de treinta años por Germán Luco Cruchaga, es decir: una obra de arte sustentada en un tema vital, generalmente vinculado a un asunto social en vigencia. Sin entrar en distinciones políticas o doctrinarias, podemos señalar los principales nombres de estos autores: María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Egon Wolff, Fernando Debasa, Jorge Díaz, José Chesta, Juan Guzmán Améstica, Alejandro Sieveking.

El teatro chileno moderno tiene contraída, pues, con Germán Luco Cruchaga, la deuda permanente que se debe al maestro.

Notas

1. Nuestros estudiantes saben desde secundaria, que la suerte del teatro a lo largo de la historia ha estado siempre sujeta a los intereses de los que comercian con la producción del espectáculo. Es verdad también que, por fortuna, ha habido desde Grecia fecundos momentos en que la calidad artística del autor y del intérprete, el buen gusto del público y la compensación económica del empresario se han articulado. Son las épocas de oro.
2. Véase la sección dedicada al grupo "Letras" en mi artículo "El cuento chileno contemporáneo", en *Studies in Short Stories*, VIII, 1 (Winter, 1971), 45-51. (Reproducido en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Dirección y Prólogo de Enrique Pupo-Walker, (Madrid: Editorial Castalia, 1973), 296-321.
3. Por esos años Pedro de Oña no era estimado todavía en su verdadera importancia. Fue solamente en 1933 que Eduardo Solar Correa en su *Semblanzas literarias de la Colonia* inició la recuperación de sus valores como poeta de la corriente barroca.
4. *Malaya*, nombre que en Chile se da a la carne de res vacuna que está encima de los costillares, en la parte superior del animal. No está por cierto clasificada como carne de primera, y con su comercio difícilmente podría haberse enriquecido un hombre.
5. Los antepasados inmediatos y lejanos del autor llevan los apellidos más conspicuos de la alta burguesía chilena: Luco Cruchaga, Sanfuentes, Santa María, Larraín, Andonaegui, Montt, Zañartu. Tío abuelo suyo es don Juan Luis Sanfuentes, el último presidente (1915-1920) del período llamado de la República plutocrática. (De una entrevista hecha por el profesor Osvaldo Obregón Carvallo al señor Jorge Luco Cruchaga, hermano de Germán, en febrero de 1961.)
6. El personaje de Luco Cruchaga pudiera recordar a la Raimunda de *La malquerida*, 1913, de Jacinto Benavente, obra muy difundida en nuestros tablados desde 1922. Este año el autor español realiza su segunda visita al continente, y mientras esto sucede es agraciado con el Premio Nobel. Pero bien sabemos que las limitaciones propias del melodrama que afectan a la afamada pieza benaventina invalidan cualquier cotejo serio entre Raimunda y la Viuda.
7. Luco Cruchaga es el primer dramaturgo hispanoamericano que hace uso del mito como paradigma de correlato. Por 1941, el poeta argentino Conrado Nalé-Roxlo sigue la moda mágica francesa en la pieza *La cola de la sirena*, en la que hay sencillamente un trasunto del mito en condiciones de mimesis. Del mismo año es *La hiedra* de Xavier Villaurrutia, otro poeta. En esta obra se da una Fedra atenuada por un constante cavilar más que por un sólido sentir. Se da también un Hipólito igualmente consumido por unas vacilaciones psicológicas que dejan la pieza reducida a un atractivo diálogo de figuras de conciencia muy controlada. La esquividad de Hipólito—elemento generador de la pasión mítica—tiene un origen edipiano (repudio inicial a la madrastra por el papel de ésta como sustituta de su madre). Con ello el conflicto incestuoso Fedra-Hipólito sufre una desviación que lo hace perder su pureza trágica. A todo esto Villaurrutia hace una Fedra desvinculada de toda sustancia histórico-social.
8. Véase *Gran señor y rajadiablos*, en *Obras completas* de Eduardo Barrios, tomo II, (Santiago, Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1962), pp. 964-968.



From Whitman (to Marinetti) to Álvaro de Campos: A Case Study in Materialist Approaches to Literary Influence

Neil Larsen
University of Minnesota

Ronald W. Sousa
University of Minnesota

The influence of Whitmanic lyricism on Fernando Pessoa's literary production is well attested. Features of the now-familiar "new style" and "new personality" first launched upon the American reading public in 1855 with the premier edition of *Leaves of Grass* are overt in the Pessoa-heteronym Alvaro de Campos' entire "second" or "Sensationist" phase, of 1914-1916: "Ode Triunfal," "Ode Marítima," "Saudação a Walt Whitman," and other poems. In "Prefácio para uma Antologia de Poetas Sensacionistas," Pessoa modestly refers to himself-as-Campos as "excellently defined as a Walt Whitman with a Greek poet inside." Pessoa goes on to explain that "He [i.e., Campos] has all the power of intellectual, emotional and physical sensation that characterized Whitman."¹

There is little reason to doubt that Pessoa's incorporation of Whitman resulted in part from a reading which Whitman himself would have strongly approved: a freely chosen, individualist reading of *Leaves of Grass*. And no doubt an isolated one, in the original language. Pessoa's English education in Durban, South Africa, guarantees the possibility of such a reading at a young age, though it seems likely that an actual encounter with an edition would have had to wait until Pessoa's return to Lisbon in 1905.

Splendid lyrical isolation cannot, however, adequately explain Pessoa's affinity for Whitman. Moreover, another equally strong influence clearly figures in the transmission: that exerted by Filippo Tommaso Marinetti. The eleventh article of the Italian version of his Futurist

Manifesto (publ., "Le Figaro," Paris, 1909) begins as follows:

Noi cantaremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere
o dalla sommosa: canteremo le maree multicolori e polifoniche
delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il
vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri
incendiati da violente lune elettriche...

(from "Fondazione e Manifesto del Futurismo")²

Whitman—though not named as a "great precursor" of Futurism until publication, in 1915, of the manifesto "Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna" (Marinetti, p. 259)—is the rhetorical source for this and many other Marinettian pronouncements.³

On August 5, 1909, Marinetti's Futurist Manifesto was published in the Portuguese newspaper *Diário dos Açores*. Pessoa, devourer as he was of all things "literary," is virtually sure to have read it. He subsequently had direct contact with Marinetti's Futurist grouping in Paris through two Portuguese expatriots who were able to report to their friend firsthand: Mário de Sá-Carneiro and Santa-Rita "Pintor."⁴ As a consequence of those and other transmissions of information, Pessoa, as Álvaro de Campos, published "Ode Triunfal" and "Ode Marítima" in the first two issues of *Orpheu* (1915)—the literary review collaborated on by Pessoa, Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor, José de Almada-Negreiros, and others. Both works show as clear a debt to Marinetti as to Whitman.

Futurism's trial run in Portugal lasted no more than eight months: from an event at the República Theater on April 4, 1917, during which Almada-Negreiros read a number of manifestoes, among them Marinetti's "Uccidiamo il Chiaro di Luna!", until the police seizure of the magazine *Portugal Futurista* in November of that same year.⁵ Included in that publication were Campos' manifesto *Ultimatum*, as well as works of Apollinaire, Cendrars, Marinetti, Boccioni, Carra, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa "ele-mesmo," Almada-Negreiros, and others. By this time, however, the lyric production of Campos had departed from its Whitmanic, "Sensationist" stage (the final work in which the Whitmanic incorporation is overt is "Passagem das Horas," dated May 5, 1916). It had entered its third "personal" stage, which lasts from October 11, 1916 ("A Casa Branca Nau Preta") until Pessoa's death in 1935.

So much for the chronological indices of influence. They raise, but cannot answer, several central questions. How does Campos "read" each poet? Does he distinguish between the pure Whitmanic material and the material received through Marinetti? If so, to what uses does he put each bundle?

Such questions, and other similar ones, are, to be sure, legitimate. It seems to us, however, that emphasis placed in them on common features in literary structure and on rhetoric does considerable violence to the uniqueness of Campos' creation through incorporation of the Whitman-Marinetti materials, that it tends to ask for categorizations that simplify

Campos' poetry as a linguistic formulation meaningful in its own time and its own cultural frame of reference, that, in general, it engages in the limiting notion that discourse is, in basic ways, divorced from the circumstances of its formulation. Further, that difficulty seems to us characteristic of literary-influence work concentrated in the areas of style and of thematics traditionally conceived. Our purpose in the following pages is to approach such questions as the above through an historical materialist analysis of the production of all three literary corpuses involved, with emphasis on an ideological profile of Fernando Pessoa as the receiver/creative focus. Specifically examined will be the lyric "cults"—the depoliticized thematics of class ideology conceived with reference to discrete aspects of social and productive reality—which emanate from the Sensationist texts of Pessoa/Campos, Marinetti's Futurist manifestoes, and Whitman's "Song of Myself." Our goals are two—and interrelated: first, to suggest at least the outlines of a method that will allow an overcoming of the limitations inherent in traditional influence studies and, second, to offer the detail of our analysis as a case study on the question.

It must be emphasized at this point that obvious limitation of format has made it necessary to gloss over complexities when their inclusion would not have altered basic conclusions and also that the absence of relevant historical data makes it impossible to proffer definitive analyses in some areas.

Despite the illusion created by looking backwards in literary history, literary movements have not always been self-designated. Only relatively recently have groups of artists, under the necessity of gaining access to a bourgeois public, had to take on the task, previously reserved for critics of some future date, of finding themselves a rubric, and thus writing themselves into aesthetic history. Therefore, at the very outset of establishing an ideological link between Whitman and Marinetti, between Romanticism and Futurism, one must admit to the existence of a subtle asymmetry. Whitman would surely never have consented to being called a "Romantic" or anything else that implied shared literary principles. He was "the" poet of "the" nation, of "the" body, "the" soul, etc. He can, however, be tied, historically, to the ideology of Romantic reformism that characterized a large number of American bourgeois intellectuals in the first half of the nineteenth century—from the abolitionists and temperance societies to Emerson and the Transcendentalists.

Within that panorama Whitman's poetry is the ritual chant, in epic tone and, at times, epic diction (i.e., the first lines of "Song of Myself"⁶), of the "free", democratic individual—under a still-infantile but rapidly-developing liberal industrial capitalism. What his work cultifies is the sensuous life process of that individual, as he/she produces (and/or "loafs") either by means of machine (since at this stage in the development of American capitalism labor's relation to the machine poses no

antagonistic contradiction) or by means of his/her own body.

"Song of Myself" is the key work in most of these respects. Beginning from a psychic primitivism, it manifests a "self"—later identified as Whitman's own (Whitman, p. 41)—capable of resolving many of the contradictions inherent to the society in which it exists: that "self" is single and collective, egocentric and humanitarian, somatic and intellectual, subjective and objective. It is revealed through a poetic structure that takes the form of a ritualized psycho-drama moving from an essentially-incorporeal, though sensual, identification with all being in the abstract, to a primarily-somatic humanitarian identification: that is, from a state in which a kind of subjectivism overpowers objectivity to a state where a kind of objectivism overpowers subjectivity—and, we may presume, back again in a continuous oscillation between those extremes that encompasses all middle ground and thus provides a mechanism of both personal psychology and of epistemology. Build-up to the first of the two poles reaches its peak at the end of Section 26 (*ibid.*, pp. 44-45):

A tenor large and fresh as the creation fills me,
The orbic flex of his mouth is pairing and filling me full,

I hear the train'd soprano (what work with hers is this?)
The orchestra whirls me wider than Uranus flies,
It wrenches such ardors from me I did not know I possess'd them,
It sails me, I dab with bare feet, they are lick'd by the indolent waves,
I am cut by bitter and angry hail, I lose my breath,
Steep'd amid honey'd morphine, my windpipe throttled in fakes of death,
At length let up again to feel the puzzle of puzzles,
And what we call Being.

The corresponding movement to the second of the two terminuses reaches its zenith at the end of Section 37 (pp. 55-56):

Not a youngster is taken for larceny but I go up too, and am tried and sentenced.
Not a cholera patient dies at the last gasp but I also lie at the last gasp,
My face is ash-color'd, my sinews gnarl, away from me people retreat.
Ashes embody themselves in me and I am embodied in them,
I project my hat, sit shame-faced, and beg.

In each case Whitman feels that he has gone too far and pulls back, to begin reverse psychic motion leading eventually to the other extreme. In each case too the build-up is composed of an extensive catalogue of objects, people, vignettes, and, in the case of the first symbolic imagery, with which he identifies. Thus the reader is informed in detail both of the reality in which "Whitman" lives and of his mode of adaptation to it.

That informing process involves an open interlocution between the textual "Whitman" and a "you" that is the reader (see, for example, p. 31). In this way "Whitman's" resolution of various problems of his existence is openly socialized.

It is through that process that Whitman sets forth an ideology basically consonant with that of a developing industrial bourgeoisie—by

lyricizing the status of proletarian labor (i.e., "free" wage labor) under nascent capitalist relations. That process is brought forcibly home at the end of "Song of Myself," after the nature of universalized "selfdom" has been expounded. "Whitman sums up as follows:

I have said that the soul is not more than the body,
 And I have said that the body is not more than the soul,
 And nothing, not God, is greater to one than one's self is,
 And whoever walks a furlong without sympathy walks to his own
 funeral drest in his shroud,
 And I or you pocketless of a dime may purchase the pick of the earth,
 And to glance with an eye to show a bean in its pod confounds the
 learning of all times,
 And there is no trade or employment but the young man following it
 may become a hero . . .

(Section 48; p. 66)

It is true that he also, in many respects, advances beyond those interests and beings to contradict them, through his appeal to mass action, through a roughly dialectical method—such as is mirrored in the attempted yoking of opposing abstractions in "Song of Myself"—, and through the condemnation of certain forms of racism.

(Here it must be noted that the passage between individual and society, on the aesthetic no less than the political plane, is mediated not only by class but also by the institutional and historical reality of the state. A thorough consideration of this crucial "influence" exceeds the practical limits of this analysis. In this as well as forthcoming sections we have, however, attempted to evolve a shorthand that incorporates very general notions of state mediation while leaving open both an evaluation of the actual workings of such mediation and also any questioning of its overall function.)

"Song of Myself," then, represents a style (the psychodrama/ chant) and a thematics (specifically, for our purposes, the cult of the body) both linked to a subject matter (evaluation of "heroic" individual adaptation within the landscape of "modern" society generically conceived. The poetic complex thus established is bequeathed to the future and is taken up, not always *in toto*, in expression of the problems of man in "modernity" as envisioned by various writers in various eras. For our ends, first by Marinetti and then by Pessoa.

In contrast to Whitman's stance as "the poet," Marinetti insists vehemently on the designation of "Futurist" for virtually everyone and everything that figures within the movement—as seen from his vantage point as patriarch (see "Alcune Parti del Film "Vita Futurista": ... Come dorme un futurista—Interpretato da: Marinetti, Settimelli, etc....; Colazinone futurista—Interpretata da Settimelli, etc." [Marinetti, p. xciii]).

As a "precursor" of Futurism Whitman is depicted as having passed on to the Futurists something usually called "dynamism"—a tag that refers to the Whitmanic rhetorical mode previously discussed. Futurism reduces such "dynamism" in large part to a panegyric to various abstract qualities of the machine—its metallic hardness and brilliance, its harsh, loud sounds, its electricity, and especially its velocity and destructive force. The bulk of Marinetti's Futurist manifestoes written between 1909 and 1916 are thus engaged in a cult of the *machine*.⁷ We herewith reproduce a series of Futurist cross-sections, arranged in rough chronological order, reflecting a certain modulation in that object of worship:

1. Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, una subito risuscitai sotto il volante, lama de ghigliottina che minacciavi il mio stomaco.

2. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile de corsa ... è più bello della Vittoria da Samotracia.

(both from "Fondazione e Manifesto del Futurismo" [1909], Marinetti, pp. 8, 10.)

3. A che scopo lanceremmo noi fino al cielo, nell'epoca nostra, i pinnacoli di quelle maestose cattedrali che salivano verso le nuvole ... ?

(from "Nascita di un'estetica futurista" [1911-1915?], p. 270.)

4. "Il regno semplice e gemebondo della pianta dai lunghi soliqui è finito. Con noi comincia il regno dell'uomo dalle radici tagliate, dell'uomo moltiplicato che si mescola col ferro, si nutre di elettricità e non comprende più altro che la voluttà del pericolo e l'eroismo quotidiano.

(from "Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna" [1911-1915?], p. 260.)

5. Voi avrete certamente assistito alla partenza di un Blériot, ansimante e ancora imbrigliato dai meccanici, fra i terribili shiaffi di vento che dà un'elica ai suoi primi giri.

Ebbene: vi confesso che noi forti futuristi, davanti a uno spettacolo tanto inebbriante, ci siamo sentiti subitamente staccati dalla donna, divenuta a un tratto troppo terrestre ...

Abbiamo finanche sognato di poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta.

(from "Contro l'amore e il parlamentarismo" [1911-1915?], p. 254.)

6. Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'*ossessione lirica della materia* ... Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore ... La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta.

(from "Manifesto tecnico della letteratura futurista" [1912], pp. 44-45.)

7. ... noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuove che circola nella vita contemporanea: l'idea della bellezza meccanica; ed esaltiamo quindi l'amore

per la macchina, quell'amore che vedemmo fiammeggiare sulle guancie dei meccanici, aduste e imbrattate di carbone. Non avete mai osservato un macchinista quando lava amorevolmente el gran corpo possente della sua locomotiva? Sono le tenerezze minuziose e sapienti di un amante che accarezzi la sua donna adorata.

Si è potuto constatare nel grande sciopero dei ferrovieri francesi, che gli organizzatori del sabotaggio non riuscirono a indurre nemmeno un solo macchinista a sabotare la sua locomotiva

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile indentificazione dell'uomo col motore ...

(from "L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina" [1911-1915], pp. 255-256.)

8. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone gli obici fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconvulso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniac, ecc. Questo nuovo dramma pieno d'imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitatissime."

(from "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica" [1914] in "L'Acerba", pp. 85-86.)

9. La vita degli insetti dimostra che tutto si riduce ad una riproduzione ad ogni costo e ad una distruzione senza scopo.

L'umanità sogna vanamente di sfuggire a queste due leggi che la eccitano e la stancano alternativamente

In tutti i paesi, e in Italia particolarmente, è falsa la distinzione fra proletariato e borghesia.

(from *Al di là del Comunismo* [1920], pp. 413-415.)

10. Quando s'alza per parlare tende in avanti la testa dominatrice, proiettile quadrato, scatola piena di buon esplosivo, cubica volontà di Stato.

(from *Marinetti e il Futurismo* (Portrait of Mussolini) [1929], p. 502.)

If we consider these excerpts roughly in their chronological order, it is possible to trace a development of the cult of the machine through the dialectic of its supporting metaphors. That development is expressed as follows:

1. the machine = female/animal body
2. the machine = ideal female body
3. the machine = the beauty of all the material products of aesthetic culture and/or excels such beauty
4. the machine = the aggressive male body
5. the machine = male offspring (i.e., has genetic properties)
6. matter (in its abstract mechanical properties only, i.e., *static* matter) = human psychology, creativity, etc. (i.e., the soul)
7. the machine = loved possession of the worker
8. beauty of the machine = beauty of destruction
9. human society = insect society
10. beauty of the machine = beauty of the Fascist State

Now it is not suggested that this metaphorical development is either rigidly determined or unique in the Marinettian texts that have been excerpted. On the other hand, as the reader can verify, most of Marinetti's manifestoes of this period reduce to little if anything else *except* the manipulation of machine metaphors.

How does this manipulation relate on an ideological basis to the incorporation of Whitmanic lyricism? Through examination of the progress of the cult-metaphor in excerpts 1-5, the relationship becomes clear: Marinetti—using Whitmanic “dynamic” rhetoric—invents and uses the cult of the machine to infiltrate and ultimately replace the element of Whitman's content that was and is most “radical,” that remains most offensive to official bourgeois taste and therefore most ripe for exploitation: the cult of the human body. The lyric cult of the body surfaces in nineteenth-century Romantic literature chiefly in Whitman, and it is precisely the cult of the body that gives the Whitmanic lyric its scandalous quality, its sense of having undertaken an “absolute beginning.” Desirous of claiming this literary impact for himself and his epigones, Marinetti borrows and “modernizes” it. He accomplishes, or seems to accomplish, that task by progressively merging the cult of the body with the cult of the machine.

But why the machine? To answer that query, and to interpret the further metaphorical development of excerpts 6-10, it is necessary to depart for a moment from the ideological confines of literary movements and lyric cults and examine their material-historical base.

The machines that Marinetti cultifies are not only a feature of Futurist aesthetic “reality” but also implements of a definite mode of human production, that is, highly developed industrial capitalism. In the European and North American capitalist centers from roughly 1900 on, this is monopoly capitalism, characterized by a high concentration of capital (including the ownership of huge amounts of wage labor and machines, the means of production) in the hands of a small financial oligarchy.

In the series of cross sections, however, the cultified machine almost always appears divorced from such matters—especially, from its one most natural and logical adjunct: productive human labor. Instead the machine is seized upon as an abstract and, in actual productive terms, *static* entity, to be dissected into “poetic” qualities: velocity, force, matter, etc. At best, the Futurist machine is equipped to produce a thrill (fast cars, airplanes, trains); at worst, to engage in the opposite of production: *destruction*, as in excerpt 8 and many other uncited instances.⁸ The exception to this observation occurs in excerpt 7, where a mechanic “*lava amorevolmente il gran corpo possente della sua locomotiva.*” The locomotive, however, is surely not his! The mechanic owns nothing but his own labor power and perhaps a screw driver. The locomotive, like any other productive machine, belongs to private capital.

Why does Marinettian rhetoric avoid reference to the realities of

production? Analysis of the status of monopoly capitalism in capitalist centers at the beginning of this century suggests some answers.

As noted first by Lenin,⁹ the monopoly capitalism of that era was limited in its ability to develop further its productive forces by the simultaneous trend toward more highly socialized labor inherent in such development. The more highly socialized the labor force, the greater the possibility for social revolution. Monopoly capitalism was therefore increasingly faced with the necessity of arresting development of productive forces—that is, of its own eventual stagnation and decadence. In his study, *Fascism and Social Revolution* (1934), R. Palme Dutt specified the major forms this arrestation might take: the physical destruction of the means of production through depression, forced obsolescence, and war.¹⁰

Seen in the context provided by this analysis, the contradictions represented in the Futurist cult of the machine become more easily analyzed. Let us take a look at some details.

Of the excerpts presented, only two, nos. 9 and 10, date from after 1919, the year in which Marinetti joined Mussolini and others in founding the first Fascio di Combattimento in Milan. In Marinetti's manifestoes from before, and even somewhat after, this date, one frequently encounters calls for the destruction of the state and "liberation of the proletariat" alongside the developing lineaments of the machine-cult. These pronouncements, obviously designed to attract the increasingly revolutionary-minded Italian proletariat in the immediate post-World-War-I years, tie Marinetti himself to a form of petit-bourgeois anarchism built upon the division of aesthetic (mental) and political-economic (material) labor within the capitalist ruling class. Marx and Engels specify the nature of this division:

The division of labor...manifests itself...in the ruling class as the division of mental and material labor, so that inside this class one part appears as the thinkers of the class (its active, conceptive ideologists, who make the formation of the illusions of the class about itself their chief source of livelihood) while the others' attitude to these ideas and illusions is more passive and receptive, because they are in reality the active members of this class and have less time to make up illusions and ideas about themselves. Within this class this cleavage even develops into a certain opposition and hostility between the two parts, but whenever a practical collision occurs in which the class itself is endangered they automatically vanish, in which case there also vanishes the appearance of the ruling ideas being not the ideas of the ruling class and having a power distinct from the power of this class.¹¹

The Italian bourgeoisie experienced just such a "practical collision" in the post-World-War-I revolutionary wave that culminated in the occupation of factories in Northern Italy in September, 1920. At the height of the crisis, proletarian revolution was believed by many to be imminent, and it was finally only the reformist, social-democratic leadership of the Italian Socialist Party that prevented its occurring. Only after the decisive failure of revolution was the Fascist Party, with the backing of the liberal-bourgeois Giolitti regime, able to commence performing the especially-designed task of violent terror against the workers' movement (see Dutt, p.

120). Marinettian Futurism's "revolutionary" slogans had quite disappeared by November of 1920, when the first violent Fascist offensive was launched in Bologna against a newly-elected Socialist Town Council (Dutt, p. 123).

As regards application of the concept of a division between mental and material labor to the case of Marinetti, it can be said that he—like many other of the "avant-garde" artists of the first decades of this century—epitomizes in very graphic terms the petit-bourgeois vacillation specified above. His Futurism amounted to a cultural guerrilla war against accepted artistic taste, a strong counter-cultural push within the Italian (and the international) bourgeois. All the while, however, he allowed for its accomodation within the scope of bourgeois norms, slowly evolving, as we have seen, toward expression, in a time of crisis, of the one political solution that, to his mind, could salvage bourgeois interests.

Thus petit-bourgeois anarchism and avant-gardism find their proper "direction" under Fascist leadership, and the seemingly erratic, scandalous, and exotic machine-cult of Futurism reaches political maturity: it fully expresses the primary material contradiction of Italian capitalism. A reflection of that contradiction and, simultaneously, a masking of it behind the non-productive "qualities" of the machine, it represents the attempt of an "avant-garde" wing of bourgeois ideology both to prepare the way for, and to counterbalance the inevitable necessity of, arresting the further development of and destroying productive forces, including machines, by fostering an abstract cult of the machine, a manufactured praise of its non-productive and destructive properties and of its idyllic relationship to its user.¹² In the last connection, it is noteworthy that the cult is directed in part toward productive labor, which simultaneously, it is attempting to turn into an abstraction.¹³ In its relation to developing Fascist ideology, the cult of the machine finally amounts to little more than "lyrical" science fiction. The intellectual and aesthetic contradictions which fill Futurism (not the least of them that nowhere does it demonstrate the slightest practical knowledge of mechanics, of the properties of velocity, matter, etc.) reach a crisis when the mechanical powers extolled become exclusively those of destruction in the name of the state. When the "lyric obsession with matter" momentarily subsides, its underlying political motive is revealed:

Noi futuristi parliamo d'Impero convinti e lieti de batterci domani. Vogliamo preparare la gioventù italiana ad affrontare imperialmente cioè rapacemente la sicura, forse prossima, certo ferocissima conflagrazione.

(from "Il Futurismo e la conflagrazione futura"
[1929], Marinetti, p. 542.)

Fernando Pessoa refers to his incorporation of Whitmanic "dynamism"/Marinettian "Futurism" as "Sensationism" ("Sensa-

cionismo"). This is not the place to delve into the involvement of that term in the complex dynamics of Pessoa's self-division into various poets, save to say that among those poets is Álvaro de Campos, the writer of the Sensationist poems.

As a set of aesthetic principles, Sensationism bears no real resemblance to Futurism. This syllogistic form is typical:

Princípios

1. Todo o objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

(Páginas íntimas, p. 168)

The reduction of object to subjective principle ties Sensationism to a nineteenth-century ideology of poetic creation. It is thus in intense, if superficial, contradiction to Futurism, which Marinetti promulgated as a strictly anti-Romantic aesthetic.

Despite that contradiction, clear tags of the Futurist Whitman dominate the surface in Campos' first Sensationist poem ("Ode Triunfal"). As its name implies, this is a long (260 lines) lyric poem of praise, of the Pindaric type. The principal object of praise is "modern industry"—as in Marinetti, in its abstract aspect of landscape. Its objectification, however, departs a bit from the Marinettian model, as the first stanza of the poem demonstrates:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.¹⁴

(lines 1-4)

The opening image is a nearly-direct transplant from the passage already cited from the "Futurist Manifesto" of 1909. It is not, however, merely invoked. It now functions both as a physical presence which surrounds and dominates the act of poetic creation (as a "sensation") and also as an object of sexual attraction. Part of its attraction is that it is "totalmente desconhecida dos antigos," totally unknown to the ancients.

These two cult functions of the machine undergo further change as the ode proceeds. Sexual attraction to the machine specifies itself as sado-masochistic:

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Expanquem-me a bordo de navios!
Mosoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei que moderno e eu e barulho!

(Obra Poética, p. 309; lines 152-158 of poem)

Meanwhile the surrounding sensation of machines is, by means of a kind of metonymy, infiltrated by other aspects of "Futuristic" modernity, and these in turn are infused with sexual attraction. The following list maps their occurrence:

- lines 45-73: praise of cities, cafés, docks, train stations and parks
- lines 74-89: praise of "la foule"
- lines 90-95: praise of political corruption, civic strife, and assassination
- lines 96-108: praise of newspapers
- lines 109-113: praise of agriculture and commerce
- lines 114-119: praise of consumer goods and "artigos inúteis"
- lines 121-122: praise of armaments "gloriosamente mortíferos"
- lines 131-136: praise of sites of mass activity
- lines 137-143: praise of public buildings, parliaments, budgets
- lines 164-167: praise of cathedrals
- lines 168-172: praise of all forms of land transport
- lines 173-179: renewed praise of the crowd, their private lives
- lines 185-200: praise of "a gente ordinária e suja"
- lines 219-226: praise of disasters, revolutions, and violence

Finally, as the machine expands horizontally into the total panorama of urban sensations (the ode is supposedly written in London), it penetrates and takes control of the apparent vacuum of the poet's subjectivity: "Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me" (line 248). The poem ends with a burst of onomatopoeitics: "Hup-la, hup-la, hup-la! He-ho, Ho-o-o-! / Z-z-z-z-z-z-z-z-z!" (lines 257-259) and a final lament: "Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!" (line 260). (The onomatopoeitics are in strict accordance with the marinettian blueprint: "Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea" [p. 90]).

But it is a non-Futurist difficulty that is expressed in this final, sudden shift from praise to personal lament. An irreversible split between the individual subject and the objective universe—a major ideological theme of Romanticism which is forceably suppressed in Marinetti—forces the entire ode to be read backwards as the failed attempt to resolve the problem of subjectivity. The wild Panegyric to "o mundo moderno," the invocation of "all" of its aspects (its 360-degree panorama) has not led to the poet's union with what is, after all, only a jumble of "sensations." Failure to achieve union—something perhaps to be expected from sado-masochistic attraction—becomes all the more obvious when held up to the implicit success of a similar act in "Song of Myself." The Futurist "union" with the machine (which is, as has been said, nothing but a science fiction) has had to be satisfied with the mere penetration of a vacuum with a few mechanistic metaphors.

If nudged a bit, this dilemma produces another, equally familiar to

Romantic ideology: the supposed rift between matter and "spirit." This antagonism is not overt in "Ode Triunfal" if only because the principles of Sensationism, by reducing everything to a "sensation," were intended to resolve it at the outset. But they have failed to do so, producing only the failure lamented in the final line of the poem. Once again, that result stands in painful contradistinction to "Song of Myself," where, as we have seen, the poet by simply embracing the contradiction *as is* achieves a material-spiritual union, for the Whitmanic cult of the body is based precisely upon this *open* conflict.

Neither Sensationism nor Futurism, then, is triumphant in "Ode Triunfal." What emerges instead is a thematics grounded in the principal problems of a form of a Romanticism that is in many respects antiquated, even in relation to Whitman.

An explanation for this apparent anachronism can be sought in the material relations, and especially contradictions, of the society and class that produces Pessoa himself. That society is the limited urban Portuguese society of the late-nineteenth-century and early-twentieth centuries, and that class is the equally limited Portuguese petit-bourgeoisie of that period. Unfortunately, little more by way of hard fact can be said about the material life of the classes in turn-of-the-century Portugal. The historical data are either prohibitively difficult to assemble or simply altogether unrecorded. The background data are as follows: turn-of-the-century Portugal remains as it has been for some time—a poor, predominantly agricultural country in which the huge majority of the population is composed of peasants. In 1890 they, along with hunters and fishermen, made up 61% of the population; in 1911 75.1% of the country was illiterate, with the figure reaching almost 90% among women. Employees in the industrial sector made up only 18.4% of the population in 1890; 21% in 1911; and 17% in 1930. Those included in the so-called "sector terciário" (composed of "comunicações, comércio, força armada, funcionalismo, sacerdócio e profissões liberais, pessoas vivendo dos rendimentos, domésticos, criados e criadas, definitivamente inactivos, profissões não especificadas") composed 20.6% in 1890; 22% in 1911; 37% in 1930¹⁵ Emigration was reportedly very high during the period. Such basic food-stuffs as wheat had to be imported despite the agricultural sector's predominance in the country.

These figures obviously do not reflect very accurately the class composition of Portuguese society; nor do they speak to the *motion* of these classes, i.e., their struggles and alliances with one another. Further, domestic poverty and underdevelopment did not prevent Portugal from maintaining an operating empire in Africa (Mozambique, Angola, Guinea-Bissau and Cabo Verde), Asia (the Indian states, Macau), and the southern Pacific (Timor). Indeed, the combined consideration of these two facts (an essentially semi-colonial status among European nations and imperial status outside Europe and North America) puts Portugal in a highly anomalous historical position, especially from the point of view of

class-based ideology.

Still, it is possible to say a few things that open up interpretive possibilities for the reader of "Ode Triunfal"—through an examination of the international position and internal politics of the nation profiled above, at the time of the poem's composition. At that time, Portugal possessed a small urban bourgeoisie based on a mercantile empire and commercial ties to the industrial centers of Europe.¹⁶ It was basically a class headed by a group grounded in import/export and finance capital. (In the latter case, a short-circuit of note is involved: a primary area of speculation was the Portuguese national debt; that debt was great, on both the international and internal levels.) It was this group that assumed power in Portugal in the "liberal revolution" of the early-to-mid-nineteenth century and the Constitutional Monarchy thereby produced.

In the era from 1910 up to the time of Pessoa's writing of Campos' "Sensationist Odes" (and, indeed, for some ten years beyond that time), the Portuguese bourgeoisie evidenced open conflict. The Republican Revolution of 1910 and the ensuing First Republic (1910-1926, interrupted in 1917-1918 by the twelve-month rule of strongmen Sidónio Paes) by and large spoke for the interests of those sectors of the bourgeois establishment that had not held power in the Constitutional Monarchy: the urban petit-bourgeoisie, subordinated in the system to the upper-level bourgeois group; the rural bourgeoisie, tied to backward agriculture; and the industrial bourgeoisie, thwarted by the lack of available capital and by the free-trade policies that perpetuated the place of the urban commercial group. The Republic, conceived in that light, stood for continuance and modernization/perfection of the liberal system initiated by the Constitutional payments, in part by enacting strong protectionist measures; it extended meaningful involvement in the political process to sectors of the bourgeoisie theretofore in practical terms disfranchised, and, in the name of modernizing the liberal system and providing greater individual liberty, it enacted a number of "individual libertarian" measures such as a divorce law, separation of church and state, and secularization of public education.

Such measures, amounting as they did to an attempt to transform a socio-economic formation without really appropriating to that end its basic financial structure—one with strong international implications—, produced much confusion, frustration, and turmoil, both social and financial.

Now Fernando Pessoa had proclaimed himself an ardent "Republican" before, and at the outset of, the Republic. Such a proclamation should, however, be viewed with some scepticism, since it represents a characteristic of the era; such allegiance was claimed by many people who had virtually no notion of the actual implications that the term "Republic" might have in the Portugal of 1910 (see Oliveira Marques, pp. 243-244). Pessoa's words and actions during the Republic bespeak his orientation with regard to the structural crisis of the era much better than do any *ante-factum* formulations. We shall touch on only two, operative during the years of the Campos odes.

First Pessoa attached Afonso Costa (see *Páginas Íntimas*, pp. 146, 203), leader of the Democratic Party, which controlled the political scene during most of the years of the Republic. Costa was the author of most of the social measures referred to above. Second, Pessoa supported the "Presidency" of Sidónio Paes, to the extent of writing a long poem in praise of Paes after the ruler was assassinated (December 14, 1918).¹⁷ Further, the rhetoric of the poem and, as well, of many of Pessoa's other socio-political pronouncements is of a piece with rhetoric mouthed by many other opponents of Costa and supporters of Paes. It is a rhetoric woven around the following notions: the feeling of lack of a national leadership or leadership symbolism in Afonso Costa's "machine politics" world; a consequent sense of a loss of quality of individual life; the conviction that what is needed is a leader or leader-plus-system that will cut across factionalisms, uniting Portuguese in various sectors of society in the name of the common good; and, finally, the sense that the installation of such a figure would return to Portugal a leadership situation organic to the national character.¹⁸ Such notions, and the rhetoric linked up with them, bespeak a situation in which elements of the bourgeois system, weary of the confusion generated by the Republic, seek national reunification, a return to normalcy—and justify that return in the "liberal" terms of individual fulfillment in a nation depicted as a spiritual entity. Among those elements are such producers of ideology as Fernando Pessoa, providing rhetorical analysis of, and justification for, such a return. Seen both in this light and in relation to his prior "Republicanism," Pessoa takes on the aspect of the vacillating petit-bourgeois ideologue—in a manner somewhat akin to the case of Marinetti—within the peculiar, Portuguese social structure. In social-structural terms, the national reunification that Pessoa and others were seeking had only one referent: return to emphasis on national commerce as a stabilizing factor for the national economy, and therefore return to the entrenched commercial class. Simultaneously, however, it was doubtless recognized that such a return did not represent the modernization and diversification of the system promised by the widely-supported 1910 Revolution. Indeed, it did not represent any development at all, but, instead, accession to a situation that enforced at best a very slow rate of material progress and, in fact, in many areas of the bourgeois establishment, actual stagnation.

Thus Portugal, unlike the Italy of approximately the same era, is hardly grounded in a national *industry*. Its center of gravity is commercial; the industrial centers on which it depends, foreign. But in the blush of the Republic much of the ideology created about the Portuguese system implicitly compares the Portuguese mercantile state, that is, its bourgeois class, to the industrial-imperial status. Such comparison, however, amounts to little more than a vague aspiration of equality; Portugal's intermediate and dependent position prevents that aspiration from realizing itself. In short, the Portuguese bourgeoisie is rent with the contradiction, both ideological and material, between the necessity for revolution-

izing the instruments of production (i.e., modernizing/industrializing) and its inability to revolutionize in the face of a dominantly mercantile structure dependent on stronger capitalists at the international level. The Portuguese bourgeois thinker/ideologist struggles to move, to extend himself, but is held in place.

The contradiction so expressed is precisely the problem contemplated by Campos' Romantic subjectivity in the portuguese version of the "modern world"—in "Ode Triunfal," and in "Ode Marítima" and "Saudação a Walt Whitman". As the very terms of the text indicate, it is thinkable only that that subjectivity extend itself *in imagination* through reducing everything to a sensation. The body also wants to move, to extend its own matter, but it remains fixed. Campos' "self" is cynical, unlike the nineteenth-century Romantic's; it succumbs to nostalgia (see lines 209-219 of "Ode Triunfal"), it is afflicted with "febre" and self-destructiveness. Pessoa's avant-garde pose is, then, cast in terms of heroic idealism characteristic of early Romanticism. Unlike the case of either Whitman or Marinetti, it suggests no communication with any segment of society but rather heroic individual confrontation with existence. At the same time, however, it in effect sets forth a view of man that coincides with the old-fashioned mythification of isolated individuality upon which the traditional commercial bourgeoisie traded and implicitly opposes the greater emphasis on organization generally characteristic of Republican thought of the era. Simultaneously, a sense of the inappropriateness of that view in the light of Portuguese reality—not to mention its inadequacy in the face of the truly "modern" world beyond—accentuates Campos' frustration.

Indeed, the "mundo moderno" that he wildly extols is nowhere identified as Portuguese. It is to be seen as the "Londres," 'London,' affixed to the end of the poem, but in reality it is undoubtedly modelled on Lisbon, a strictly commercial center with "Londres" as its hidden counterpart, the principal economic force that forms Lisbon's dependent, overwhelmingly-commercial material presence. Indeed, the increasing occurrence of strictly commercial ties upon which the Portuguese bourgeoisie depended for everything from news to fashions to bank capital and industrial machines themselves, just as Pessoa—himself a commercial correspondent by profession—depended upon such commerce for news of the metropolitan avant-garde.

What we may now call the *cult of commerce* reaches its peak in "Ode Marítima"—a poem that, in terms of structure and technique, parodies "Song of Myself." Campos has positioned himself on the edge of what is now identified as Lisbon harbor, where the "sensation" of maritime traffic as well as the limitless horizon precipitate him once again into nostalgic and sado-masochistic reverie centered on a contradiction between "civilização moderna" and "a vida marítima . . . antiga." The hallucination commences with the invocation ("Ah aho-o-o-o-o-o-o-o-o—yyyy") of the English sailor Jim Barnes and culminates in what might be

described as the subjective incorporation of total maritime violence (patterned after "Song of Myself," Sections 35 and 36, pp. 54-55) amidst a lyrical explosion known as "A Canção do Grande Pirata." The sea-crazed Campos violently attacks modern "humanitarismo" and longs for the days and physical life itself of Portugal's maritime splendor, typified by such feats as the African slave trade. Mild recrimination accompanies awakening, along with another "chamar ao Passado," this time to his childhood house. Those two peaks—total self-assertiveness and then total sentimentality—recapitulate the two roughly parallel states in "Song of Myself." The third section of the ode returns Campos to a more positive and humane vision of "o mundo real," or, at any rate, to an accommodation to its "civilization." But that outlook shortly gives way to a reappearance of the original "existential" dilemma, leaving Álvaro on the docks again, an alienated, land-locked city dweller watching his ship come in but never managing to be on it when it leaves for grander places. Just so is the Portuguese bourgeois left standing, paradoxically, by a commerce which once promised to spread his hegemony worldwide but which now, on the contrary, keeps him in place.

The Futurist influence is still to be detected in "Ode Marítima," but now, rather than providing an infusion of imagery of the "modern world," it is restricted almost totally to the job describing the futile motion—acceleration, deceleration, and total stoppage—of the poet's subjectivity: "o volante."¹⁹ The cult of the machine is, then, revealed to have been an unsustainable product of bourgeois ideology in Portugal: a futile attempt to import "modernity."

It is in "Saudação a Walt Whitman: (*Obra Poética*, pp. 336-341) that Campos finally makes clear the nature of his ideological debt to the "Jean-Jacques Rousseau do mundo / que havia de produzir máquinas" (line 29-30):

Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou tu e estás contente com isso.

(lines 54-55)

That, at any rate, is the ambition: to merge souls (bodies, as we have seen, are out of the question) with the poet of, among other things, *successful aspirations* to all the implications of empire and capitalistic growth. Hence the line:

Não sei se o meu lugar é no mundo real ou nos teus versos.

(line 60)

The very idea of such a merger is sufficient to revive a spate of Futurist yearnings ("de ser o volante do todas as máquinas") and a violent breaking-down of all obstructions to "um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há de passar por força. . ." (lines 73-74). But a sense of futility quickly brings this outburst under control, and the

admission is elicited:

Agora que estou quase na morte e vejo tudo já claro,
Grande Libertador, volto submisso a ti.

(lines 98-99)

And finally the muttering of a stagnant and disconsolate class-and-nation-bound poet:

Não tive talvez missão alguma na terra.

(line 205)

Though replete with the formal signatures of the avant-garde, Pessoa's Campos-Sensationist production does not even create the illusion of a break with ruling *ideas*. Nor does it serve the function of an ideological blind or counter-balance to the real materially-destructive policies of capitalism, as is the case with Marinetti. It departs from the bourgeois norms primarily on the level of taste; that departure aside, it faithfully reproduces the severely restricted consciousness of its social base.

To speak in a thoroughgoing manner of literary influence, one must, as the foregoing pages demonstrate, first examine the presumed receiver of influence with regard to the social formations in which he exists, they being considered with regard both to base and to superstructure. Where sufficient information was available, we have carried out that operation for each of our three subjects—though (as must often be the case) for practical reasons we have set forth our analysis of each only in the dimensions necessary to support our argument. Second, the receiver's discourse must be read, in some detail, in relationship to that social situation—a relationship that can achieve a high degree of complexity. Third, as a part of that reading the investigator must confront the question of what basic charge the influencer's language has for the receiver (and/or perhaps for his society). We have done as much in speaking of the Whitmanic model as indicative of pseudo-epic treatment of man in modernity and as subsequently having had grafted upon it, as a corollary, the Marinettian cult of the machine. (To carry out this operation, one may have to perform elements of the first two steps with regard to the influencer as well; we have done so in this study—though in great part because of its case-study goals.) Finally, a detailed accounting must be taken of the ways in which the general charge of the influencer's discourse is incorporated, developed, modified, even transformed by the receiver—of the ways, in fine, in which it is made a part of his discourse, meaningful for the circumstance of his existence. The detail of our analysis of Marinetti and—most especially—of Pessoa attempt the rudiments of such an accounting.

tional influence studies. Perhaps because their critical apparatus, in its limitation to the sphere of theme and style, focuses completely on an individual-to-individual "influence" vector, such studies frequently suggest—and almost always imply—a lesser status, a diminished degree of "originality" for the receiver's discourse. By contrast, the approach outlined above provides a means of approaching each author's discourse as wholly unique while at the same time evaluating the results of influence as a constituent part of that discourse.

The panorama produced by our analysis involves a transmission—from Whitman to Pessoa, directly and through Marinetti—in which literary productions, while "related" thematically and stylistically, are nonetheless each also analyzable as peculiar to a given ideological situation. Whitman is the semi-epic singer of a "self" tailored to the structures of American liberal capitalism; his work is optimistic, historically progressive. Marinetti, by contrast, is a petit-bourgeois avant-garde artist who appropriates Whitmanesque language to attempt, in a reactionary manner, to resolve/hide some of the problems of Italian industrial capitalism in crisis. Pessoa, as Álvaro de Campos, makes use of both Whitman and Marinetti in a non-industrial society undergoing a difficult transition; he does so both in exploration of the nature of the individual's relationship to the "modernity" of his society and also in an effort to justify commerce as normalizer of that society. Very much the petit-bourgeois avant-garde artist, à la Marinetti, he faces a world far different from the Italian's. As a consequence, he takes up Marinetti's "industrialization" of Whitman's rhetoric and imagery and "commercializes" it. At the same time, his localization of the problematic within the individual perceiver often echoes back directly to Whitman. Whether this phenomenon should be labeled a "borrowing" from Whitman or not is a moot question: in any case, it represents a mode of articulation consonant with the socio-historical forces in which Pessoa lived. What is important, however, is that poetic form and content that, examined from the point of view of traditional influence studies, seems merely to vary received verbal structures, can be seen in a new light and examined anew—as poetic form and content, as well as historical document—when approached from a materialist perspective.

NOTES

1. Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho (Lisbon: Edições Ática, [1966]), p. 142; subsequent references are incorporated into the text.
2. F. T. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, ed. L. de Maria (Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1968) p. 10; subsequent references incorporated into the text.
3. Indeed, the Whitmanic lyric came early to Italy: Whitman received his first critical appraisal in Rome in 1879; a first selective translation appeared in 1890, and a complete translation of *Leaves of Grass*, done by Luigi Gamberale, in 1907. Giovanni Papini, a Futurist comrade of Marinetti's in Florence, recalled in 1923 the effect of reading the 1907 translation:

I must confess that I, a Tuscan, an Italian, a Latin, have not felt what poetry really means through Virgil or Dante—and still less thanks to Petrarch or Tasso, luxury poets and consequently men of letters rather than poets—but on the contrary through the childish enumerations and impassioned invocations of the kindly harvester of *Leaves of Grass* . . .

We must inject into the dried up veins of the dilettantish, effeminate and well-scrubbed town-dwellers that we are, some of the healthy red blood of the peasants, of the mountaineers, of the divine mob. . . . We must, to some extent, become barbarians again—toughs even—if we are to rediscover poetry.

(from "Whitman," tr. Roger Asselineau, in *Walt Whitman Abroad*, ed. Gay Wilson Allen [Syracuse: Syracuse University Press, 1955], p. 189.)

4. There also exists a letter of Pessoa's written in English and supposedly addressed to Marinetti (dated as a questionable 1917). But there is no definite indication that the letter was ever sent, or that a correspondence between the two actually took place, although Pessoa writes as though one had. An excerpt:

I was already acquainted with some of the manifestoes which you have sent me and for which I thank you very much. Besides this I had also read Boccioni's fine book on futurist painting and sculpture. I am therefore not altogether ignorant in the matter of Futurism; I am even to a certain extent on your side.!

(from *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho (Lisbon: Edições Ática, [1967]), pp. 164-169.)

5. João Alves das Neves, *O Movimento Futurista em Portugal*, cited in Pierre Rivas' "Frontières et limites des Futurismes au Portugal et au Brésil," *Europe* 53, No. 551 (March 1975), pp. 126-158.
6. Walt Whitman, *Complete Poetry and Selected Prose* (Cambridge: The Riverside Press, 1959), p. 25; subsequent references are incorporated into the text. While we refer to this, Whitman's definitive text, we have also consulted the original 1855 edition, in *Walt Whitman's Leaves of Grass: The First (1855) Edition*, ed. Malcolm Cowley (New York: The Viking Press, 1959).
7. The cult of the machine, understood broadly as the exaltation of modern industrial technology, is of course not original to Marinetti either. Its origins are to be found in nineteenth-century positivism. Walter Benjamin identifies this positivist cult as a source of nineteenth-century Social Democracy's general failure to understand the "destructive side" of the developing industrial forces of production: "That failure concluded a process characteristic of the past century: the miscarried reception of technology. It consists of a series of energetic, constantly renewed efforts, all attempting to overcome the fact that technology serves this society only by producing commodities. At the beginning were the Saint-Simonians with their industrial poetry. They are followed by the realism of a DuCamp who sees the locomotive as the saint of the future. Finally there is a Ludwigh Pfau: 'It is quite unnecessary to become an angel,' he wrote 'since a locomotive is worth more

than the nicest pair of wings.'" (Walter Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian," *New German Critique*, No. 5/Spring 1975/, pp. 27-50, at p. .) What is original to Futurism is its radically cynical mode of aestheticizing this tradition.

8. It is true, to be sure, that this activity has a significance for Marinetti that extends beyond mechanics to the "cosmos" itself. His first published collection of lyrics, significantly entitled *Destruction* (Paris, 1904), establishes the linking.
9. V. I. Lenin, *Imperialism, The Highest Stage of Capitalism* (1916; rpt. New York: International Publishers, 1933).
10. *Fascism and Social Revolution*, 3rd ed., rev. (1935; rpt. San Francisco: Proletarian Publishers, 1974); subsequent references incorporated into the text.

Some excerpts from Dutt's chapter entitled "The Revolt Against the Machine" treat modes of arrestation in detail; having asserted the necessity for monopoly capitalism to turn against productive forces, Dutt writes:

But this revolt of modern capitalism against the productive forces, against the development of techniques, and for the artificial restriction of production goes further. It begins to turn, ideologically, and even in certain concrete propositions and experimental attempts, into a direct revolt against the machine

. . . . The bourgeoisie [i.e., monopoly capitalists], now that they no longer see rising profits through the advance of machinery, but instead see their whole position and rule more and more visibly menaced by its development, change their tune; they deplore the evils of the too rapid advance of machinery; their tone becomes increasingly one of hostility, fear and hatred to the machine.

The revolt of modern capitalist ideology against the machine can never be realised in practice; on the contrary, the capitalists are compelled to fight each other with ever sharper weapons. But this ever-growing, though unrealisable, aspiration of modern monopoly capitalism towards the cessation of all development of technique, is a symptom of an economic order in decay. Fascism, with its propaganda of the return to the primitive and small-scale, alongside actual service in practice to all the requirements of the most highly concentrated finance capital, is the complete and faithful expression of this profoundly reactionary character of modern monopoly capitalism, and of the deep contradiction of its roots.

(pp. 68-74)

Dutt is writing, in 1934, after the experience of imperialist war in 1914-1918, the Bolshevik Revolution in 1917, the growth of Fascist parties all over Europe and their actual rise to state power in Italy and Germany. He has no difficulty in adducing examples of the enforced destruction, arrestation, and even retrograde movement of technique, much less any trouble in persuading his readership of the imminence of another war.

11. *On Literature and Art*, ed. B. Krylov (Moscow: Progress Publishers, 1976).
12. For further illumination of this false idyll, see Robert Tessari, "Le Futurisme et la Machine: Un Mythe d'Amour Tristanique," *Europe*, 53, No. 551 (March 1975), pp. 48-53.
13. Such Futurist publications as the Florentine newspaper "L'Acerba" were aimed at, and for some time apparently enjoyed a wide circulation among, workers.
14. Fernando Pessoa, *Obra Poética*, 3rd ed. (Rio de Janeiro: Campanhia José Aguilar Editora, 1969), p. 306; subsequent references incorporated into the text.
15. Joel Serrão, *Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal* (Lisbon: Livros Horizonte, 1973) pp. 132-136.
16. For background material in this and the ensuing paragraphs, we have relied primarily on Damião Peres, *História de Portugal*, 7, No. 1 (Barcelos: Portucalense Editora, Lda., 1935) and *História de Portugal*, Suplemento (Porto: Portucalense Editora, S.A.R.L., 1954); Douglas Wheeler, *Republican Portugal; A Political History, 1910-1926* (Madison: The

University of Wisconsin Press, 1978); A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, II (Lisboa: Palas Editores, 1976), pp. 1-116, 185-288; subsequent references to the last title incorporated into the text.

17. "À Memória do Presidente-Rei Sidónio Paes," *Obra Poética*, pp. 91-96.
18. A selection of sources of rhetoric that is of a piece with Pessoa's is constituted by: the juvenile eulogy of Fernandes Costa, *Elogio Acadêmico ao Dr. Sidónio Paes* (Lisboa, 1919); the highly partisan Rocha Martins, *Memórias sobre Sidónio Paes* (Lisboa, 1921); and the almost-mystic Cunha e Costa, *A Igreja Católica e Sidónio Paes* (Coimbra, 1921).
19. Line 19: "E dentro de mim um volante começa a girar"
 line 217: "E a aceleração do volante sacode-me nitidamente. . ."
 line 273: "... volante vivo da minha imaginação"
 lines 538-540: "A máquina de febre das minhas visões / Gira agora que a minha consciência, volante, / É apenas um nevoento círculo assobiando no ar"
 line 625: "Descresce sensivelmente a velocidade do volante"
 lines 884-885: "(T—t——t——t——t——t) / O volante dentro de mim para."

Las *Coplas* de Manrique, un Discurso Político*

José B. Monleón

Las tres primeras estrofas de las *Coplas por la muerte de su padre* parecen ser la base de juicio para el análisis de la obra de Jorge Manrique. Ellas asientan el tono y la temática con que la crítica, en general, se ha aproximado a su estudio, asumiéndola globalmente como un "comentario dolorido de la circunstancia humana en la vida y ante la muerte".¹ El resto de la obra sólo serviría de complementario, de desarrollo particular del gran contenido inicial. Se diría así que el poema empieza por su conclusión: la reflexión sobre la muerte específica de don Rodrigo llevaría a la consideración general "Nuestras vidas son los ríos . . ."

Sin embargo, cabe considerar lo obvio: la obra consiste de un conjunto de 40 coplas firmemente estructurado de manera que la meditación existencial trasciende a otros niveles más concretos. La vida, la muerte, el tiempo no son valores universales inamovibles, ajenos a la concepción política de una clase y unos intereses, en una época. Al incorporar los condicionamientos históricos se ponen de manifiesto los planteamientos ideológicos de tales tópicos. No quiero decir, por supuesto, que Manrique no hable de la vida y la muerte sino que se encarga, a lo largo del poema, de especificar de qué vida y de qué muerte se trata. Así, como vamos a ver, las *Coplas*—reflejo de una circunstancia histórica concreta—lo que intentan es afirmar las premisas de un pensamiento político—feudal—frente a la amenaza de la aparición de un nuevo orden socio-económico, de ese "pasar del tiempo".

Durante el siglo XV se producen en España profundos cambios a

*En la primavera de 1979, María Eugenia Lacarra sugirió en una de sus clases el tema de este trabajo. A ella debo, pues, con toda justicia, estas páginas.

todos los niveles.² La clase alta castellana—es decir, básicamente la nobleza, pues faltaba una sólida burguesía—empieza a acumular capital, no sólo ya de sus rentas o de la explotación agrícola de sus dominios. La introducción de Castilla en los circuitos internacionales de comercialización y, fundamentalmente, la exportación lanera crean nuevas fuentes de riqueza.³ El grupo aristocrático, sin embargo, no forma un conjunto compacto. Más allá de la existencia de una alta y baja nobleza con intereses que no siempre coinciden, se puede apreciar otra división: un sector—nobleza territorial—basa sus recursos económicos primordialmente en la explotación de los recursos agrícolas; otro—nobleza comercial y de servicios—, aparte de poseer o no grandes propiedades, encuentra en la actividad comercial una poderosa fuente de ingresos.⁴ No obstante, alianzas puramente estratégicas confunden el panorama impidiendo observar la existencia de “partidos” nítidamente definidos.⁵

Lo que la división implica es que el concepto de una sociedad formada por tres estamentos jurídicos se tambalea. En última instancia, es una diferencia económica la que delimita, más allá de las alianzas coyunturales, los bandos en oposición. Como consecuencia inmediata de esta situación, aparece la necesidad de controlar el Estado.

Hasta la consolidación en el trono, en 1479, de los Reyes Católicos, la pugna por el poder se manifiesta a través de la confrontación de dos conceptos: monarquía contractual frente a monarquía autoritaria. Los reinados de Juan II y Enrique IV, en Castilla, abarcan el período final de enfrentamiento entre monarquía y nobleza, con etapas de avance y retroceso para las dos facciones.⁶ El Condestable don Alvaro de Luna consigue manejar la situación—aprovechando la división aristocrática—para acumular poder en torno a la figura real, pero es derrotado finalmente en 1453. Enrique IV, gracias a concesiones territoriales y a un enriquecimiento del realengo, también ejerce, entre 1454 y 1463, una “verdadera jefatura monárquica”.⁷ Pero la oligarquía nobiliaria, al surgir el problema de la sucesión, vuelve a desencadenar una guerra civil: la facción monárquica propone a Juana la Beltraneja; la alta nobleza da su apoyo a Isabel la Católica.

Así, al final del siglo XV, se da, a primera vista, una situación paradójica. El grupo partidario de la monarquía contractual es quien favorece la subida al trono de los Reyes Católicos, símbolos—desde nuestra perspectiva—de la monarquía autoritaria. La realidad es, sin embargo, más compleja. Ya en 1468, Isabel había asentado las premisas de su actuación: “No se puede querer a un mismo tiempo la corona y su destrucción”. De ahí en adelante, los Reyes Católicos lucharán por consolidar un estatuto jurídico que, asentando la estructura feudal, eliminase al mismo tiempo las guerras internas.⁸ La nobleza cuyo poder económico se reduce principalmente a la propiedad territorial se encuentra en una situación peculiar: la afirmación de su poder entraña, al mismo tiempo, el cambio, la transformación; la afirmación de sus valores se tiñe de nostalgia.

Este es, en términos generales, el panorama histórico en el que se insertan las *Coplas* de Jorge Manrique. Hay que notar, como punto de partida, que no se conoce con exactitud su fecha de composición. En general, la crítica tiende a creer que las *Coplas* se escribieron poco tiempo después de la muerte de don Rodrigo Manrique. De ahí resultarían toda una serie de consideraciones sobre el tono emotivo y reflexivo de la obra, en el que los temas de la vida y la muerte aparecerían como fundamentales. El impacto emocional que causó en Jorge Manrique la muerte de su padre le habría llevado a escribir sobre la futilidad de la vida y el paso del tiempo.⁹

Tanto Américo Castro¹⁰ como María Rosa Lida de Malkiel¹¹ y Serrano de Haro¹² señalan—por diversas razones—1476 como fecha de composición. Richard Kinkade¹³, por su parte, siguiendo de cerca el *Decas Quartus* de Alonso de Palencia, se inclina por 1479. Aunque estoy de acuerdo con la fecha de Kinkade, no me parece convincente su razonamiento pues, en mi opinión, Palencia hace referencia a la obra incompleta *Oh mundo pues que nos matas* . . . y no a las *Coplas*. En cualquier caso, el texto mismo ofrece claves contundentes. Dice la copla XVI:

Los Infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?

El último Infante de Aragón, Juan II, no murió hasta enero de 1479, con lo que—y dentro de la tradición del *ubi sunt*—cabe suponer que Manrique no se preguntaría por su destino si no hubiese muerto ya.

El interés por la fecha de composición no es un asunto de simple erudición. La más comúnmente aceptada de 1476 sirve de partida para la interpretación de las *Coplas* como obra emotiva y existencial. Si fue escrita tres años después de la muerte de don Rodrigo, el hecho anecdótico del fallecimiento del Maestre perdería su valor como tema central o sujeto de la reflexión temporal y vital para convertirse en motivo o “excusa” de lo que se quiere decir.

La primera versión impresa que se conoce de las *Coplas* aparece en el *Vita Christi*, de Fray Iñigo de Mendoza, publicada en Zaragoza en 1482, con una ordenación de las estrofas totalmente distinta a la que habitualmente conocemos.¹⁴ Puesto que se trata de una versión aislada y única no voy a centrarme en ella, tomando la ordenación más difundida. Aun así, existen pequeñas variantes. La copla VII de la edición Foulché-Delbosc—que sigue al comentarista Barahona—aparece en otros textos (Cortina) como la copla XIII. Creo que este último orden—como más adelante mostraré—es el correcto y a él me voy a atener.

Tradicionalmente, las *Coplas* se dividen en tres partes: I a XIV, visión filosófica general; XV a XXIV, evocación histórica; XXV a XL, figura de don Rodrigo Manrique. Para Stephen Gilman¹⁵ estas tres partes corresponderían con los tres conceptos de la vida que tiene Jorge Manrique: en la primera, el hombre recuerda su condición mortal y su destino divino, y obtiene la *vida eterna* a cambio de la muerte genérica; en la segunda, el poeta hablaría de la *vida sensorial*, transitoria; y en la tercera,

se pondría de relieve la *vidad de la fama*, a la que se llega a través de las "hazañas". Si bien la opinión de Gilman me parece en un sentido acertada (aunque podría discutirse cual es el orden de esas tres vidas), es deficiente desde el momento en que traspasa todo el nivel interpretativo del poema al campo filosófico, eliminando la progresión abstracto-concreto que implica la primera división.

Más allá de estas tres partes generales, se pueden apreciar subdivisiones internas. Propongo el siguiente plan estructural: a las tres partes generales mencionadas anteriormente llamaré A, B y C respectivamente; a cada subdivisión, A1, A2, B1, B2, etc. Cada una de estas últimas contienen coplas de "exposición" o "transición", en las que se expone el concepto desarrollado en las siguientes o se da pie al próximo bloque.

A.—(Coplas I — XIV) *Visión general.*

Sigue la tónica general de la obra, partiendo de lo más general y abstracto (la vida, la muerte) a aspectos más concretos (juventud, linaje, reyes. . .).

A1.—(I — III). Consideración filosófica que no se aparta del esbozo estructural de todo el poema. Reflexión existencial en la I, con verbos reflexivos impersonales ("se pasa la vida, se viene la muerte"). En la II se nos trae al presente, con los verbos predominantemente en primera persona plural ("pues si vemos lo presente"). Es el desarrollo del concepto temporal apuntado en I (el pasar de la vida). La copla III empieza con un pronombre posesivo en primera persona plural (nuestras vidas) que concreta y concluye esta reflexión introductoria. Así, de lo impersonal en I se pasa, en la II, a la consideración del tiempo de todos nosotros, con énfasis en la idea de presente, y concluye en la III con el posesivo "nuestras" que inicia la estrofa y da mayor relevación al yo narrativo. En cierta manera, corresponden a las tres partes que tradicionalmente conforman el poema: visión filosófica general, presente histórico y figura de don Rodrigo Manrique (personalización).

A2.— (IV — VI). Valoración de la vida eterna frente a la terrenal e invocación a Cristo. La IV sirve de exposición y deja sentada la base para el desarrollo de las dos coplas posteriores: "que en *este mundo*, viviendo". Así, la V y VI empiezan con la frase "Este mundo", y en ellas se hace explícita la oposición vida terrenal-eternidad. El rechazo de las musas y la apelación a Cristo no son nuevos en la época, pero sí denotan, frente a las crecientes influencias renacentistas italianas del momento, una clara afirmación ético-religiosa: a las musas paganas en boga Manrique opone una cristiana tradicional, símbolo de una poesía moral y religiosa cuyo objetivo es guiar al hombre hacia la virtud deshaciendo los engaños mundanales.¹⁶ Es decir, la obra apunta a desvelar, o exhortar, o concienzar los problemas de *este mundo*. De ahí el imperativo "Recuerde el alma dormida" con que empieza la obra.¹⁷ Por lo demás, muchos son los críticos que han señalado el carácter didáctico o de sermón que tienen las *Coplas*.

A3.— (VII — X). Valoración de las cosas terrenales, en lógica consecuencia de A2. La copla VII, según versión de Cortina, sirve de exposición para las tres restantes. Por eso, como decía al principio, pienso que éste es el orden correcto y no el que propone Foulché-Delbosc. Este bloque es parecido al de A4 con la variante de que la futilidad de los valores no se opone a la muerte sino a la misma vida:

Ved de cuan poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos!¹⁸

La continuación de la copla explica en qué consisten esas cosas fútiles y elabora sobre ellas en las tres estrofas posteriores, cada una vinculada a cada uno de los tres versos que empiezan con *dellas*. Explica Alda Tesán:

dellas. Esta contracción repetida en versos sucesivos ordena mediante la anáfora un periodo distributivo: unas por a), otras por b), otras por c); siendo a) el tiempo inexorable, b), la desgracia inesperada y c) la caída de la privenza.¹⁹

El tiempo inexorable se retoma en la VIII: “Dezidme: la hermosura. . .” (*dellas* deshace la edad). La desgracia inesperada en la IX: “Pues la sangre de los godos. . .” (*dellas* casos desastrados que acaecen). Y la caída de la privenza en la X: “Los estados e riqueza. . .” (*dellas*, por su calidad, en los más altos estados desfallecen).²⁰

Aparece, pues, la primera referencia concreta al momento político de la época. La estrofa IX implica que hay un orden debido, aquél en que la “sangre de los godos” mantiene su alteza. Los casos desastrados que acaecen son de dos índoles: económicos (por no tener) y políticos (por cuan baxos e abatidos que los tienen). El sujeto de “tienen” no se encuentra en el texto, por lo que remite al lector al contexto. ¿Quiénes son los linajes abatidos y quiénes los responsables de la situación? Manrique lo puntualizará más adelante.

A4.— (XI — XIV). Retoma el de la valoración de las cosas terrenales, esta vez frente a la muerte, reapareciendo así la reflexión filosófica. La copla XI empieza con la conjunción “pero”, ligando sintácticamente con la anterior. Los bienes terrenales hemos visto que son temporales, y si se pierden se debe a las razones concretas expuestas. Pero, de llegar hasta la muerte, pierden su importancia frente a la eternidad. Recoge los tópicos de las coplas VIII, IX y X, ahora traspassados a la abstracción: “los estados e riqueza” se convierten en “los placeres e dulcores”; “la hermosura” en la “cara hermosa corporal”; y “la sangre de los godos” en “esos reyes poderosos”. Al no tener como oponente a la vejez (tiempo real) sino a la muerte (no-tiempo), Manrique vuelve a refugiarse en el sentido religioso.

Durante toda esta primera parte, Jorge Manrique ha confrontado dos

conceptos: este mundo frente al otro. El tema no es nuevo pero creo que, de alguna manera, surge un sutil matiz: la vida no pertenece a un todo, no es un fluir hacia el más allá sino que se establece una tensión entre lo de aquí y lo de allí. Si bien la V ("Este mundo es el camino / para el otro...") sí da la sensación de fluidez y continuidad, en la XII la muerte es "la celada en que caemos". Y esto se debe, principalmente, a una falta de conciencia, pues la vida pasa "como sueño".

Manrique acude con insistencia a "este mundo", tratando de desvelar los engaños terrenales y afirmando su creencia en un orden simbolizado por la sangre de los godos. En la VI leemos: "Este mundo bueno fue / si bien usamos del / como devemos." Es decir, lo que se va filtrando es la idea de que la situación específica—y no tanto la genérica—del mundo es la que está mal. Más que un problema filosófico es uno histórico.

B.—(Coplas XV — XXIV). Evocación histórica.

Cubre básicamente todo el tema del *ubi sunt*. Al contrario que en A, no existen claras sub-divisiones. La copla XV sirve de transición e introduce el conflicto: dejemos el pasado y vengamos a lo de ayer, es decir al presente histórico, porque—como también es olvidado—hay que desvelar sus engaños.

En general, las coplas van emparejadas, aunque podría aceptarse la división que propone Germán Orduna:²¹ XVI y XVII dedicadas al rey don Juan (y a los Infantes de Aragón); XVIII y XIX al rey don Enrique; XX al príncipe Alfonso; XXI al Condestable don Alvaro de Luna; XXII a Juan Pacheco y Pedro Girón;²² y XXIII a "tantos duques y marqueses". Me parece, sin embargo, que se pueden asociar la XXI con la XXII y la XX con la XXIII, como se verá más adelante. En cualquier caso, la relación entre don Alvaro de Luna y los Pacheco-Girón es clara, pues como indica Suárez Fernández, estos últimos heredaron la política del Condestable.

Queda, por último, como elemento de transición, la copla XXIV, que ha bajado al final de la escala jerárquica pero que, al mismo tiempo, da paso al siguiente bloque. Concluye con toda la enumeración del *ubi sunt* y da énfasis al hecho de que, llegado el momento y por mucha precaución que se tome, la muerte es inevitable. Enlaza así con la siguiente parte: puesto que la muerte es inevitable también alcanza a don Rodrigo: "Aquél de buenos abrigo. . ." Una vez más se hace al lector cómplice del "conocimiento", pues el fallecimiento del Maestre sólo es aludido indirectamente, con los verbos en pretérito y el pronombre evocador "aquél".²³

C.—(Coplas XXV — XL). Don Rodrigo Manrique.

Es la parte más extensa, con 17 coplas. Llegados a lo particular de la muerte del Maestre de Santiago, todo el bloque funciona en oposición al *ubi sunt*.²⁴ Las coplas van frecuentemente emparejadas y encuentro tres subdivisiones.

C1.—(XXV — XXXII). Recuento histórico de la vida de don Rodrigo

que sigue, una vez más, el patrón abstracto-concreto: las coplas XXV a XXVIII se refieren a los valores generales del Maestre mientras que las XXIX—XXXII remiten a hechos históricos concretos. La primera copla introduce el tema:²⁵ a través del ejemplo de don Rodrigo se ensalzan los valores que él representa, se ejemplifican las premisas ideológicas de una clase o grupo. De ahí que, en la estrofa siguiente, se nos ofrezca la figura perfecta de un caballero medieval. Gómez Manrique, por ejemplo, expresa en versos parecidos a los de su sobrino su ideal humano:

En las armas virtuoso;
 en la corte buen galante
 a los amigos, gracioso;
 a los contrarios, dañoso;²⁶

El noble feudal tradicional se halla inmerso en un código estricto de obligaciones y derechos que lo sitúa con precisión en su escala social. No olvidemos que sus contemporáneos llamaban a don Rodrigo el “segundo Cid” y que, de alguna manera, expresaría “la voluntad que tiene España de no dejar declinar la Edad Media.”²⁷

Las coplas siguientes, XXVII y XXVIII, aparecerían en contradicción con lo dicho en la XV: “dexemos a los troyanos / dexemos a los romanos.”²⁸ En efecto, ambas estrofas son una larga enumeración de reyes y emperadores en su mayoría romanos. Sin embargo, como indica María Rosa Lida de Malkiel, éstos no provienen de la historiografía romana o renacentista, sino de la Primera Crónica General alfonsina.²⁹ Don Rodrigo se inserta así en la tradición histórica española, lo que sirve para ensalzar, una vez más, no sólo su persona sino también su linaje.³⁰

Las coplas XXIX a XXXII siguen cronológicamente la vida del Maestre. Después de afirmar su condición—señor feudal—y su alto origen, se narra su historia: XXIX, Reconquista; XXX, apartado del poder bajo Juan II y el Condestable, pero más victorias contra los moros (probablemente la toma de Huéscar); XXXI, Maestrazgo de Santiago en 1474; XXXII lucha contra los Pacheco-Girón y Portugal y reconocimiento de un rey natural.

C2.—(XXXIII — XXXIV). La muerte de don Rodrigo. La XXXIII sirve de transición. A continuación la muerte habla en cuatro estrofas y el Maestre en dos. Es de carácter conclusivo con respecto a toda la obra. Don Rodrigo y la muerte entablan un diálogo en el que la figura del Maestre casi se eleva por sobre la de la segunda.³¹ Como indica Leo Spitzer, don Rodrigo hace suya la decisión de la Providencia y, en ese momento, lo que sobresale es su voluntad placentera. Si don Rodrigo no murió heroicamente en una batalla, como corresponde a un guerrero, tampoco sale vencido en este trance. Ni vencido ni sometido.

Jorge Manrique se aferra, pues, al sentido más tradicional de la muerte porque, como dice Américo Castro, “lo problemático no era la muerte—

tan bien recibida por el Maestre—, . . . lo difícil de redimir era la Vida.”³²

También en esta sección se incluye el tópico de la fama. Para Manrique tiene un valor muy preciso: es la segunda vida, mejor que la mundanal pasajera, pero sin reemplazar a la eternidad cristiana. No hay lugar para encumbramientos exagerados, como ocurrirá en generaciones posteriores, entre otras cosas porque la gloria viene dada por las hazañas y no por las letras. Para Lida de Malkiel, “Manrique da por sentado que la fama es un atributo del caballero y, posiblemente, sólo de él.”³³

El concepto del honor cortesano inspira gran parte de la literatura profana, exalta las letras antiguas y se proyecta hacia el futuro dando a la escritura la capacidad de crear una “eternidad terrenal”. No así para Manrique, que precisa los conceptos: sólo la tercera vida es duradera.

C3.—(XL). Es el epílogo. Muere el Maestre en la intimidad de su familia y su alma es recibida por Dios. Lo único que queda de don Rodrigo es su memoria, es decir su ejemplo.

* * *

A lo largo de este trabajo se han ido desvelando varios puntos:

1).—El poema no intenta ensalzar la figura individual del Maestre para fijarla en el rincón de la fama. Esta ya la tenía y le venía dada por sus acciones. Y, en cualquier caso, tampoco es tan importante.³⁴

2).—La visión social, ética y religiosa de Manrique es de carácter ortodoxo y ascético, y está enraizada en la tradición medieval.

3).—La reflexión filosófica no se hace en el abstracto, sino que se va condicionando a los valores de *este mundo*, se la matiza históricamente.

4).—No son coplas a la muerte de su padre sino a la vida de éste.

5).—La función del poema consiste en desvelar los engaños del mundo. Para ello utiliza el ejemplo de la vida del Maestre.

6).—El mundo no es malo intrínsecamente. Se afirma la creencia en un orden y el rechazo de otro.

7).—Como dice M. Morreale, la elegía “ha de servir, como todas las reflexiones del *memento mori*, para despertar la atención del hombre.”³⁵ Las *Coplas* tienen carácter exhortativo y didáctico.

Enfrentados, pues, con una obra que habla de la “vida presente”, es decir de la historia, en un tono concienciador, ¿cuáles son los valores que se defienden y cuáles los que se atacan?

Desde un punto de vista político, la parte B es la que más datos aporta. La muerte, desde luego, es la igualadora y a todos llega; sin embargo, a la hora de ejemplificar, Manrique hace una selección de personajes que ocupan una posición concreta en el desarrollo de la historia del siglo XV. Se podría pensar que, puestos a nombrar figuras de la época, Manrique eligió las más prominentes. Creo que no es así, y que el proceso de selección sigue una intencionalidad política concreta.

Los personajes nombrados directamente son: el rey Juan II de Castilla; los Infantes de Aragón; el rey Enrique IV de Castilla; el príncipe Alfonso; el

Condestable don Alvaro de Luna y los hermanos Juan Pacheco, Marqués de Villena, y Pedro Girón, Maestre de Calatrava. De ellos podemos distinguir dos bloques: el príncipe Alfonso pertenece al bando de los Manrique; el resto, al bando contrario. ¿Qué significa este *ubi sunt* donde la casi totalidad de los mombrados pertenece a un bando contrario al manriqueño?³⁶

Indicaba al principio que era difícil, durante el siglo XV, seguir la trayectoria política de los hombres más relevantes, pues alianzas estratégicas e intereses personales les hacían cambiar constantemente de bando. Pero sí estaba claro que la contienda fundamental se llevó a cabo entre los partidarios de una monarquía contractual y los de una monarquía autoritaria. Sin lugar a dudas, los Manrique pertenecían a los primeros. No estoy de acuerdo con Serrano de Haro cuando señala que la familia del poeta era partidaria del orden autoritario, si bien matiza: "... aunque tal vez con características que no eran de su agrado porque transformaban el papel de la nobleza."³⁷ Manrique sigue una línea ortodoxa y ascética, y ésta se manifiesta políticamente en su adhesión al sistema feudal donde el rey es solamente *primo inter pares*.³⁸

Juan II y Enrique IV ententaron—sin jamás consolidarlo—asentar esa autoridad absoluta, y los Manrique se unieron continuamente a la liga de nobles que se les opuso. En cuanto a don Alvaro de Luna y los hermanos Pacheco-Girón, provenientes de la nobleza baja, se valieron de alianzas con los reyes para oponerse a los grandes. Por lo que respecta a los Infantes de Aragón, la situación es más compleja.

Algunos comentaristas señalan que unía una gran amistad a los Infantes con don Rodrigo. De hecho, y en particular el Infante don Enrique, lucharon juntos en muchas ocasiones contra Juan II. Pero sus intereses eran distintos y no hay que olvidar que, si bien los Infantes eran nobles en Castilla, eran reyes en Navarra y Aragón—reyes autoritarios—, y su intromisión en los asuntos castellanos obedecía más a un afán de tomar y centralizar el poder que de compartirlo con la nobleza. Lo que no impide que usaran alianzas, en particular con la nobleza territorial, para conseguir sus propósitos.³⁹

Los Infantes tuvieron que hacer concesiones vitales a la nobleza y presentarse como cabeza de una oligarquía, cosa que repugnaba por lo menos al rey de Navarra.⁴⁰

Así pues, Jorge Manrique, al enfrentar los bloques del *ubi sunt* y el dedicado a don Rodrigo, hace una separación ideológica: de un lado, los partidarios del autoritarismo o absolutismo, símbolo, para simplificar, del mercantilismo; de otro, el Maestre, el segundo Cid, representante de la monarquía contractual y del feudalismo tradicional.

Como ya señalé, las coplas en la parte B van relacionadas de dos en dos. El primer bloque lo formarían la XVI y XVII. Como en la XXII, dos personajes son emparejados y, por tanto, explicados como sujeto único. El referente del desarrollo de estas dos coplas son el rey Juan y los Infantes, y ambos se incluyen en un mismo signo: representan la corte post-medieval,

donde la riqueza del rey le permite, como símbolo de su autoridad, grandes despilfarros y ostentaciones. Se va abandonando, poco a poco, la idea de caballero-guerrero por la de cortesano. Según Benito Ruano, tanto don Juan como don Enrique eran del gusto clasicizante italiano.⁴¹ Este es el referente al que alude Manrique en todo el pasaje que va desde “¿Qué fue de tanto galán” hasta “aquellas ropas chapadas / que traían?”.

Visto desde esta perspectiva, no hay, como algunos han señalado, nostalgia sino reprimenda. Las dos coplas recrean las fiestas, los torneos aparatosos en los que se divertía la corte castellana con amplio derroche de pompa y oro. A ellos nos remite Manrique en las “juntas”, los “paramentos, bordaduras e cimeras”, “aquel trovar, aquel dancar”. En el siglo XV, el “auténtico espíritu guerrero”⁴² va siendo reemplazado por el de cortesano y hasta el torneo se ha convertido en una magna farsa, con complicadas tramoyas y tinglados, casi predecesores del teatro barroco.⁴³ Como indica Serrano de Haro:

... el gentilhomme, caracterizado por su atuendo, iba teniendo más importancia social que el guerrero distinguido por la fuerza de su brazo ... De don Pedro Manrique ... se escribe: 'Nunca traxo guantes adovados, ni otros olores: decía que mal iría de los Manrique cuando se diessen a olores y perfumes.'⁴⁴

Frente a tanta “invención como truxeron” los Infantes y el rey Juan (que, como dice Benito Ruano, no sólo fueron los gustos y moda italianos sino también “pretendidas imposiciones de orden político”), los Manrique se muestran en desacuerdo. Se mantienen hostiles a los señores cortesanos, representantes de las nuevas estructuras socio-económicas que se imponen en España. Los símbolos del poder no son ya el caballo y la espada, sino el lujo y el refinamiento.

Las coplas XVIII y XIX están dedicadas a Enrique IV, también enemigo del clan Manrique. Como Juan II, intentó reforzar el poder real (“¡que poderes alcançabal!”). Tuvo fama por su desordenada afición a los “deleites” y por la acumulación de un fabuloso tesoro. A pesar de la oposición de la oligarquía, pudo mantener su autoridad a través de alianzas con la baja nobleza, a quienes otorgó importantes rentas, oficios y títulos: “Las dádivas desmedidas”. La idea de riqueza y desmesura pesa a lo largo de estas dos coplas. En cuanto a los “enriques e reales del tesoro”, el referente es muy concreto. El reinado de Enrique IV sufre una inflación crónica, y las clases dirigentes españolas se encuentran incapaces de resolver el problema. El rey creó una nueva moneda, el enrique, de valor más bajo que la anterior, pero no consiguió ningún resultado positivo. La importancia del dinero en la nueva economía castellana era obvia en sus consecuencias, pero su función o regulación todavía no era comprendida en los altos niveles, sobre todo para la desconcertada oligarquía que veía cómo sustituía paulatinamente a la tierra como símbolo de la riqueza. Para los Manrique, el tesoro—el dinero—pertenece al ámbito de lo intrínsecamente mudable, no es un bien trascendente. Hernando del Pulgar, en su *Claros varones de Castilla*, comenta:

Fenecidos los diez años primeros de su señorío (Enrique IV), la fortuna, envidiosa de los grandes estados, mudó como suele, la cara prospera, e començó a mostrar la aduersa. De la qual mudança muchos veo quejarse e a mi ver *sin causa*: porque segund pienso, *allí hay mudança de prosperidad do hay corrupción de costumbres*.⁴⁵

El subrayado es mío, y lo que quiero notar es que la mudanza de la fortuna no está relacionada con las cosas todas, en general, por ser así su condición, sino con algunas cosas, aquellas que no pertenecen a la costumbre: dinero, tesoros, vajillas, lujo . . . Es decir, a las que se encuentran ajenas al modo de producción feudal:

¿que fueron sino rocíos
de los prados?

Manrique enumera los deleites de Enrique IV, los signos de su valer, y los compara al rocío, a la luminosidad, al brillo fugaz que se evapora rápidamente. Pero los *prados* perduran. A mi entender, esta metáfora asume y condensa todo el pensamiento de las *Coplas*: la función de la tierra no es producir esplendor o, dicho de otra manera, la riqueza de la tierra no es su esplendor. Es el resumen poético de la confrontación feudalismo-capitalismo.

En la estrofa XX hay un cambio de actitud. Don Alfonso fue coronado, todavía niño, cuando aún vivía Enrique IV, por la alta nobleza. Murió prematuramente. En esta copla, el *ubi sunt* no tiene interrogante y más que una consideración sobre lo efímero hay otra sobre la adversidad o la impredecibilidad de la fortuna. Lida de Malkiel atribuye el éxito y difusión de este tema a la crisis del feudalismo. La tonalidad adjetivizante cambia y, ahora, Manrique habla de corte excelente y “grand señor” al referirse a los seguidores de don Alfonso (entre otros, su propia familia).⁴⁶

Los personajes que aparecen en esta sección no están, pues, escogidos al azar, como valores abstractos, sino que vienen condicionados y calificados, y cada copla se halla perfectamente enmarcada en su contexto. Don Alfonso fue el inocente—no sólo por ser niño, sino también por oposición a los demás personajes—, y Jorge Manrique no se pregunta por su destino sino que se lamenta del “juicio divinal”.

Como ya indiqué, la copla XXIII conecta con la XX y sería la segunda parte del emparejamiento apuntado (XVI-XVII, XVIII-XIX, XXI-XXII). Varios puntos lo confirman:

1).—Los adjetivos ensalzan las figuras calificadas en vez de criticarlas o condenarlas (XXIII: “excelentes, claras hazañas”; XX: “corte tan excelente, cantor grand señor”).

2).—El reproche va dirigido a la muerte y no a los personajes mobrados. Son las dos únicas coplas de esta sección en las que se menciona a la muerte directamente. En la XX se lamenta su intervención (¡Oh juicio divinal!, / cuanto más ardía el fuego, / echaste agua) y otro tanto ocurre en la XXIII (cuando tú, cruda, t’ensañas).

3).—Aunque podría asumirse que la XX lleva la pregunta del *ubi sunt*

implícita, el hecho es que esta copla queda sin interrogación. Esta aparece en su complemento (XXIII), como ocurre con la pareja XVIII-XIX.

4).—La estructura interna de esta sección es la única en no seguir el esquema de progresión abstracto-concreto de la obra. Parte de lo más particular (el rey Juan) a lo más general (tantos duques excelentes). De ahí la necesidad de intercalar las coplas que mencionan a individuos concretos.

Los nobles mencionados en la XXIII no son así una generalidad—todos los duques, condes y marqueses—sino que son aquellos que pertenecieron a la corte que siguió al príncipe Alfonso, es decir la oligarquía terrateniente. La colocación de la estrofa lejos de la que hace de referente obedecería, entre otras razones, a la necesidad de guardar el orden jerárquico de la enumeración. concepto básico y fundamental del pensamiento feudal.

La copla XXI, dedicada a Alvaro de Luna, es tajante. Lo único importante es que fue degollado. La estrofa está llena de referencias y sutilezas e, incluso, de sarcasmo e ironía. Fue “grand” condestable pero ajusticiado. Fue Maestre—de la orden de Santiago, a la que aspiraba por ese entonces don Rodrigo—pero “tan privado”.⁴⁷ Tres son las bases de la grandeza de don Alvaro: sus “villas e sus lugares”, que, en realidad, no le pertenecían, pues no era de origen noble—godo—y la posesión de ellos representaba, en cierta medida, una usurpación. “Su mandar”, que hace referencia a la acumulación de poder real y a la actitud tiránica—con respecto a la oligarquía—que ejerció el Condestable. Y sus “infinitos tesoros” que, según informes de la época, “componían una suma incalculable de millones de maravedíes”,⁴⁸ es decir, dinero. Se vuelven a poner de manifiesto los mismos valores negativos que en las anteriores coplas y, como en ellas, no se puede encontrar rastro de añoranza sino de condena.

La XXII, estrechamente vinculada a la XXI, sirve de complemento. Los hermanos Pacheco-Girón, como el Condestable, apoyaron el poder absoluto. El rechazo de la monarquía autoritaria como fórmula contraria a un esquema que defiende los deberes de señorío y vasallaje, se hace patente en el hecho de que los hermanos sojuzgan a grandes y medianos. Se retoma la imagen del rocío—esta vez como “claridad”—al calificar la prosperidad de los hermanos. Los Pacheco-Girón son, después del Condestable, quienes quizá mejor representen la pujanza de la nueva nobleza. A través de manipulaciones consiguen detentar bastante poder: “La fortuna de los hermanos ha ido subiendo como la espuma en estos años buenos de Enrique IV”, dice Serrano de Haro.⁴⁹

La sección del *ubi sunt* queda, pues, dividida en dos partes. Una, la del príncipe Alfonso, lamenta la adversidad de la fortuna. Otra, más preocupada por el devenir del tiempo, como diría Antonio Machado—el *ubi sunt* adopta la fórmula “qué se hizo”, “qué fue de”, que denota un transcurrir—, expone la futilidad de ciertos valores, aquellos que encarnan

las figuras del bando opuesto a los Manrique.

No es este el lugar para discutir todos los matices del tópico del *ubi sunt*, pero, siguiendo el análisis que de él hace M. Morreale, una cosa resalta claramente: desde sus orígenes, oro, plata, joyas, dinero (aparte de la vejez corporal) forman el patrón de lo caduco, de lo intrascendente.⁵⁰ A ello se atiene Manrique, con las matizaciones de su discurso concreto: el dinero es elemento básico de un modo de producción, el capitalista.⁵¹ Para Manrique no tiene valor. La "riqueza" es aliada de la tiranía y permite la ascensión en la escala social: Juan II, los Infantes de Aragón, Enrique IV, el Condestable, los Pacheco-Girón son sus ejemplos.

La figura de don Rodrigo se opone a este panorama, quedando claramente expresado en la copla XXIX:

Non dexó grandes tesoros,
ni alcançó muchas riquezas
ni vajillas;

En tres versos, el Maestre se aleja de lo efímero e ingresa en lo trascendental. No cabe preguntarse por su *ubi est* pues nunca se salió del orden, de la totalidad conceptual medieval. La conjunción *mas* enfrenta el resto de la copla—de hecho, el resto del poema—a los tres primeros versos y abre la afirmación. Negados los tesoros, las riquezas y las vajillas, ¿cuáles son los valores que consolidan la figura de don Rodrigo Manrique? En el campo ideológico, su cruzada contra los moros; en el terreno material, las rentas y los vasallos:

mas fizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
e sus villas;
y en las lides que venció,
cuantos moros e cavallos
se perdieron;
y en este oficio ganó
las rentas e los vasallos
que le dieron.

Rentas, vasallos y tierras forman el núcleo de la afirmación del Maestre, lo que manifiesta, una vez más, una clara defensa del feudalismo más tradicional, de aquél que no concibe el dinero como riqueza sino como amenaza.

El resto de la sección dedicada a don Rodrigo sirve, siguiendo la cronología histórica, para completar la oposición a las figuras del *ubi sunt*, recalcando su imagen de señor feudal: llega a la maestría de la Orden de Santiago por merecimiento—y no como don Alvaro por intriga—; lucha contra la tiranía; defiende sus estados al romperse el contrato feudal y quedar desamparado.

A lo largo de este trabajo he hecho varias preguntas que, básicamente, apuntaban a determinar cuáles eran los condicionamientos históricos del discurso de Jorge Manrique. De qué vida y de qué muerte se trataba; cuáles

eran los valores defendidos y cuáles los atacados; y, por tanto, cuál era el “mensaje” de la obra. Machaconamente he ido mostrando que Manrique defiende el modo de producción feudal y rechaza los orígenes del capitalista. Con ello no he pretendido negar que las *Coplas* encierren una carga existencial “universal”. Probablemente hoy, a cinco siglos de distancia, sea este nivel abstracto el que primero nos permita aproximarnos a la obra. Desde el Siglo de Oro, los críticos han ensalzado un aspecto de la obra, aspecto que a todos nos atañe y preocupa, pero que dista mucho de ser el único o principal.

Desgajar a un texto de sus matices y condicionamientos—en última instancia, quitarle su “textualidad”—para quedarnos con una especie de esencia pura como mensaje último de la obra entraña, desde el punto de vista de la crítica literaria, grandes peligros. Es como quedarse con un comodín aplicable a toda circunstancia. De ser así, poco o nada nuevo se habría dicho desde los clásicos.

Como hemos visto, las *Coplas por la muerte de su padre* son un discurso político y lo son, sobre todo, en la medida en que Jorge Manrique nos remite constantemente a su presente, a su contexto; lo son en la medida en que la obra toma un partido, defendiendo unos valores y atacando otros; lo son porque todo texto se inserta en una realidad y no en el vacío.

El siglo XV es testigo de la descomposición del sistema feudal. Para bien o para mal, las clases altas castellanas deben amoldarse a los nuevos tiempos. Los *Coplas* de Manrique se visten de una cierta nostalgia al hacer una especie de balance, de liquidación final de su época. Pero la mirada al ayer se nos ofrece con profundo sentido histórico, reafirmando los valores más inherentes al feudalismo y rechazando los signos del incipiente capitalismo. Sin pretender querer decir con ello que el poeta esté plenamente consciente de las transformaciones que van ocurriendo. En Manrique, el presentimiento poético busca sus razones en la realidad y en la historia. Mira hacia atrás. El futuro no está presente sino en la eternidad cristiana. De ahí, en gran parte, la carga pesimista del poema y su “optimismo” trascendental. El final es, en este sentido, explícito: sólo queda el consuelo de la memoria. Pero antes se han señalado, se han desvelado las razones particulares, el proceso concreto de tal situación.

NOTAS

1. La cita es de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala, *Historia Social de la literatura española (en lengua castellana). Vol. I.*, (Madrid: Editorial Castalia, 1978), p. 132.
2. Para el estudio socio-histórico del siglo XV español véase el libro de José Angel García de Cortázar, *Historia de España Alfaguara. Vol. II. La época medieval*, (Madrid: Alianza Editorial, 1977), así como los conocidos trabajos de Vicens Vives.
3. Como señala García de Cortázar (p. 434), los grandes de Castilla supieron instalarse en los puntos estratégicos de la circulación dineraria castellana: alcabalas, portazgos, diezmos de la mar, Mesta y otros ingresos jurisdiccionales.
4. La intervención aristocrática en el comercio y en la industria se sigue considerando, por supuesto, deshonrosa. Pero, como dije, alcabalas, diezmos del mar y Mesta significan, de hecho, una muy importante fuente de ingresos.
5. "Se distingue entre la nobleza de fortuna, la del ánimo o virtud y la de la naturaleza o la sangre. Y la que más valor tiene desde el punto de vista clasista del siglo XV es la de la sangre, que depende sólo del alto origen sin que intervengan la coacción económica o la voluntad y favor del monarca." Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966) p. 15.
6. En líneas generales, la nobleza de linaje será partidaria de la monarquía contractual y la de servicio de la autoritaria. También a grandes rasgos, la aristocracia territorial formará parte del primer bando, aunque al final, y bajo la amenaza que significa la poderosa nobleza comercial y de servicio, se verá apoyando a los Reyes Católicos.
7. García de Cortázar, p. 474.
8. Véase el libro de Luis Suárez Fernández, *Historia de España. Edad Media*, (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970), pp. 576-577 y el de García de Cortázar, p. 478.
9. "La presencia del cadáver de su padre, todavía caliente, producirá la conmoción en la que, superando la herida natural del hijo, quedará al desnudo la verdad universal de lo que se va y de lo que se queda para ir yéndose . . . el estremecimiento ante un sentir dolorido de la existencia." Este es un ejemplo típico de lo que indico. La cita es de Jesús Manuel Alda Tesán, *Jorge Manrique*, (Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1976), p. 43.
10. Américo Castro, "Cristianismo, Islam, Poesía en Jorge Manrique", *Papeles de Son Armadans*, III (1958), pp. 121-140.
11. María Rosa Lida de Malkiel, "Para la primera de las *Coplas*", *Romance Philology*, XVI (1962), pp. 170-173.
12. Serrano de Haro.
13. Richard Kinkade, "The Historical Date of the *Coplas* and the Death of Jorge Manrique", *Speculum*, XLV, pp. 216-224.
14. Antonio Pérez Gómez, "La primera versión impresa de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Gutenberg Jahrbuch*, XL, pp. 93-95. Sería interesante un estudio comparativo de las dos versiones.
15. Stephen Gilman, "Tres retratos de la muerte, en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), pp. 305-324.
16. Ver Joaquín G. Casaldueiro, *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1977), pp. 57-59.
17. También incluye esta sección el tópico del hombre en la Tierra como peregrino.

18. Me parece muy interesante este *aun primero*. Con él Manrique abandona el tópico filosófico tradicional para darnos el primer indicio de reflexión histórica.
19. Alda Tesán, p. 148.
20. El mismo Alda Tesán (p. 149) dice con respecto a la copla IX: "Foulché-Delbosc trae *se sume* (se refiere a *se pierde*, verso 1938 en Cortina), forma quizá más adecuada para la mejor comprensión de la estrofa, que viene a decir lo siguiente: 'La nobleza antigua está humillada o sumida, la de unos que, por carecer de valimiento o amistad con los poderosos, permanecen en desgracia y apartados; otros, que por no tener medios de subsistencia, se dedican a oficios indignos.'
21. Germán Orduna, "Las Coplas de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen*, 79, pp. 139-151.
22. Se equivoca Orduna al identificar al segundo como Beltrán de la Cueva.
23. Me parece uno de los momentos más logrados del poema—aparte, por supuesto, de los sobradamente conocidos del principio—: de la muerte airada, que penetra castillos impugnables y huestes innumerables, se pasa al sencillo *aquél*, que singulariza, fatalmente, entre todos los plurales anteriores. Don Rodrigo Manrique, Conde de Paredes y Maestre de Santiago, es traído ante nuestros ojos sin nombrarlo.
24. "El *Ubi sunt* sirve para expresar una comparación entre Rodrigo Manrique y la de los máximos personajes con los que convivió." Serrano de Haro, p. 332.
25. La copla XXV indicaba que el poeta no iba a contar las virtudes de su padre, cosa que hace con posterioridad. Quizás se trate de un recurso retórico. Pero también puede servir para reforzar la idea de que no es el padre sino lo que él representa lo que Manrique quiere ensalzar.
26. Alda Tesán, p. 18.
27. Gilman, p. 332.
28. Ernst Curtius, en *Z.R.Ph.*, LII (1932), pp. 124-152, analiza estas dos coplas. Desgraciadamente el artículo está en alemán y no he tenido acceso a él.
29. Lida de Malkiel, pp. 170-171. Serrano de Haro indica que algunos nombres provienen del *Epitome Caesaribus*.
30. Recordemos algunas de las divisas de la familia Manrique: "Manrique, sangre de Godos, defensa de los Christianos y espanto de los paganos.—Es de los Manriques, que vienen de los Godos.—Non descendemos de Reyes, sino los Reyes de Nos." Serrano de Haro, p. 17.
31. Sería interesante un estudio del tratamiento de la muerte en Manrique frente a la tradición medieval.
32. Castro, p. 125.
33. María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), p. 293.
34. Las coplas de Manrique presentan un problema, en cuanto a la funcionalidad poética, que debería ser estudiado con más atención. El poema parece negarse a sí mismo. El Maestre se encuentra en la fama por sus hechos y acciones, dice Manrique. Pero, ¿cómo se puede llegar a esa fama si no es cantando o contando los hechos? Quizá lo que el poeta viene a decir es que la fama de don Rodrigo está justificada por sus proezas, a diferencia de otras famas creadas por la literatura pero sin base real.
35. Margharita Morreale, "Apuntes para la trayectoria que desde el *ubi sunt?* lleva hasta el 'Que le fueron sino . . . ' de Jorge Manrique", *Thesaurus*, XXX (1975), p. 483.

36. Los Infantes de Aragón fueron, por razones circunstanciales, protectores de los Manrique. Sin embargo, como señalo más adelante, a la hora de escribir las *Coplas*, Jorge Manrique, a mi parecer, tiene claro que los Infantes, ideológicamente, no concuerdan con los principios feudales tradicionales que el Maestre representa.
37. Serrano de Haro, p. 131. Se está refiriendo al apoyo dado por don Rodrigo a los Reyes Católicos, apoyo que ha dado lugar a falsas interpretaciones.
38. Dice Lida de Malkiel, *La idea* . . . , p. 292: "Jorge Manrique, cualesquiera hayan sido sus razones, evita todo apartamiento de la concepción tradicional y popular del guerrero-cruzado castellano." Y Serrano de Haro, p. 74: "En aquella época equívoca de grandes fiestas en que tal vez a la salida eran apresados a traición unos nobles, de grandes justas y torneos, de embajadas lujosas y visitas de reyes, la casa de don Rodrigo, erizada de lanzas y recuerdos guerreros, vivía al margen.
39. García de Cortázar (p. 474), claramente distingue tres grandes bandos en lucha: la antigua oligarquía—a la que pertenece Manrique—contra los Infantes de Aragón y contra los seguidores de la monarquía autoritaria que encarnó Alvaro de Luna. Suárez Fernández, por su parte, también otorga al Infante don Juan inclinaciones en pro del autoritarismo con rechazo del sistema de la liga nobiliaria.
40. Suárez Fernández, p. 533.
41. Eloy Benito Ruano, *Los Infantes de Aragón*, (Pamplona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales. Editorial Gómez, 1952), p. 58. La descripción de las fiestas que daban los reyes y los Infantes son muy útiles para entender estas coplas. Obviamente no se ajustan a la sobriedad de los Manrique.
42. En el libro de Benito Ruano se exponen claramente las diferencias entre las justas y torneos medievales y los del siglo XV.
43. El mismo trovar tiene elementos distintos: "(Manrique) se nos aparece como un trovador retrasado o un poeta neocortesano en rezago." Alda Tesán, p. 34.
44. Serrano de Haro, p. 76.
45. Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, (Oxford University Press, 1971), p. XV.
46. Para Gilman (p. 315), "Tanto en el aspecto personal como en el histórico-político, esta muerte resulta ser antítesis de la de don Rodrigo. Es una muerte prematura, no sólo carente de sentido, sino, más aún, contraria a todo sentido . . . es una muerte en la que él (Manrique) juzga difícil consentir."
47. Se refiere a que gozaba de la privanza de Juan II y se implica que su maestrazgo se debió a favoritismo.
48. Serrano de Haro, p. 88.
49. Serrano de Haro, p. 201.
50. Empezando con el libro de Isaías, casi todas las citas en el trabajo de Morreale que hacen referencia a la caducidad siguen la misma tónica, mencionando el dinero: "La interrogación de Isaías: '¿Dónde está el que contaba, dónde el que pesaba, dónde el que llevaba cuenta de las joyas?'—Y en la *Disputa del alma y del cuerpo*, versión castellana mas antigua del tópico: "Dim, ¿ó son tós dineros que tu misist en estero? ¿ó los tos moravedís, azarís et melequís, que solies manear et a menudo contar?"
51. Manrique recoge una tradición y la inserta en su momento. Las connotaciones políticas del "dinero" en el siglo XV son, por supuesto, diferentes a las que podía tener en épocas anteriores. En cualquier caso me parece que sería muy interesante estudiar la trayectoria de los tópicos de la Fortuna y del *ubi sunt* desde esta perspectiva.

Gonzalo Fernández de Oviedo, Relator de Episodios y Narrador de Naufragios

José Arrom

Es justo que en el recuento de los iniciadores de la narrativa hispano-americana figure Gonzalo Fernández de Oviedo. El es, con Las Casas, el otro gran cronista de su generación. Igual que Las Casas, vive y escribe en el alucinante contexto de la conquista. E igual que Las Casas, en no pocas ocasiones su pluma se desliza hacia ese mundo, impreciso y ambiguo, entre la historia y la ficción.

De las múltiples empresas en las cuales Oviedo participó Pedro Henríquez Ureña ha dejado este brillante resumen:

cortesano desde su infancia, soldado después, "fue testigo presencial de la toma de Granada, de la expulsión de los judíos, de la entrada triunfal de Colón en Barcelona, de la herida del Rey Católico, de las guerras de Italia, de las victorias del Gran Capitán, de la cautividad de Francisco I"; abandonó luego la Europa turbulenta por la América recién descubierta, cruzó doce veces el Atlántico, y en las islas y tierra firme en torno del Caribe "conquistó, gobernó, litigó, pobló, administró justicia"; fue jefe de fortalezas y de tropas, veedor de minas, regidor en los primeros municipios, gobernador de provincias; y todavía escribió inmensas crónicas históricas, sin que le faltara tiempo para componer un libro místico, otro de caballerías y otro de versos.¹

Posteriores pesquisas han sacado a relucir que también participó en empeños menos merecedores de renombre. Y que ocultando unos pormenores, alterando otros y añadiendo algunos de su propia cosecha, logró inventarse a sí mismo como personaje de ficción. Había comenzado por novelar su propia vida.²

No me detendré a señalar todo lo que hay de fantasía y fingimiento en ese paradigma del conquistador recio, temerario y de noble estirpe. Pero sí debo puntualizar algunos hechos que definen la ideología de Oviedo y determinan su manera de reaccionar ante la realidad social de las Indias. A ese fin observemos que cuando llega al Nuevo Mundo en 1514 era un

hombre de treinta y seis años, que había servido de secretario a varios personajes, y que desde 1507 desempeñaba en Madrid un insignificante cargo de escribano. Y es como escribano que zarpa en la armada de Pedrarias Dávila rumbo a Castilla del Oro—hoy Panamá—con las funciones de la “fundición e marcación, la escribanía de minas e del crimen e juzgado, y el oficio del hierro de los esclavos e indios”.³ Desde el momento de su llegada, y por todo el resto de su vida, fue incondicional servidor del imperio. Y por eso, y por los gajes que le tocaban en el lucrativo “oficio del hierro de los esclavos e indios” bien se explica la postura que adoptó en sus escritos.

Puntualizada esa postura, procedamos al examen de su obra narrativa. Es de admirar que Oviedo dedicara al ejercicio de las letras el tiempo libre que le dejaron sus ocupaciones como funcionario de la metrópoli, con pasión de pendolista incansable escribió un número considerable de libros, de los cuales sólo tres atañen a este estudio.⁴ El primero de estos pertenece estrictamente al campo de la ficción. Es la novela de caballerías que lleva por título *Libro del muy esforzado e invencible Caballero de la Fortuna, propiamente llamado Claribalte, que según su verdadera intrepreración quiere decir felix o bienaventurado*. Esta obra se imprimió en Valencia en 1519. Y si hemos de dar crédito a la explícita declaración del autor, fue en América donde la escribió. Expone Oviedo:

Estando yo en la India y postrera parte occidental que al presente se sabe, donde fui por veedor de las fundiciones del oro por mandado y oficial del católico rey Don Fernando . . . escribí más largamente aquesta crónica, sin olvidar ninguna cosa de lo sustancial de ella.⁵

Ahora bien, aunque la escribiera en América, no es un libro americano. Y si lo traigo a colación en este recuento es porque un apresurado profesor estadounidense, ateniéndose al mero hecho de que se redactase en las Indias en fecha tan temprana, la ha proclamado “la primera novela americana”.⁶ Y de novela americana no tiene nada. Exclusivamente europea es la visión que refleja. Europeos son el marco geográfico, el asunto, los personajes y la tradición caballeresca que exalta. Y para lectores europeos es la velada defensa—muy del momento político europeo—que hace de los derechos imperiales de Carlos V.⁷ Por otra parte, no contiene ni un solo rasgo lingüístico, ambiental o mental que acuse una experiencia americana. Lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que, de haberse escrito en este hemisferio, sería entre 1514, año en que llega a las Indias, y 1515, fecha en que regresa a España y permanece en Europa hasta después de la publicación del libro. Tiempo en verdad muy breve para experimentar el proceso de adaptación y arraigo que generalmente resultaba en un mejor conocimiento del Nuevo Mundo y hasta en entrañable apego a estas tierras. El *Claribalte*, empero, es ya indicio de la propensión de Oviedo a mezclar la historia con la ficción y la política. Más importante aún, es prueba de que entre España y las Indias no existía una infranqueable barrera a las corrientes literarias.

Si el *Claribalte* ha permanecido relativamente ignorado, no ha ocurrido lo mismo con dos obras suyas de verdadera proyección americana. Estas son el *Sumario de la natural historia de las Indias* (Toledo, 1526) y la *Historia general y natural de las Indias* (primera edición, Sevilla, 1535); nuevo texto, muy ampliado, publicado en cuatro tomos, Madrid, 1851-1855). El *Sumario* lo escribió durante una corta estancia en España. En la dedicatoria al Emperador anuncia que, imitando a Plinio, “quiero yo, en esta breve suma traer a la real memoria de Vuestra Majestad lo que he visto en vuestro imperio occidental de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano”. Su objetivo fue cabalmente cumplido. Siguiendo el modelo de naturalista latino describió al hombre americano y sus costumbres, y también las extrañas plantas y animales que había conocido en aquellas lejanas tierras. Sus sorprendentes descripciones, en una prosa sin artificios ni retoques, le ganaron el inmediato reconocimiento del Emperador y de un vasto público. El libro resultaba, en cierto modo, una nueva arca de Noé para la imaginación europea. Y para la historia de nuestras letras, el *Sumario* tiene un mérito no menor: ensanchaba el espacio narrativo abierto por Colón, y lo llenaba con exóticas imágenes de una flora y una fauna salidas de un mundo todavía ignoto. Daba a la emergente narrativa hispanoamericana lo que siglos después pediría Carpentier a nuestros novelistas: “Nombrarlo todo—todo lo que nos define, envuelve y circunda; todo lo que opera con energía de contexto—para situarlo en lo universal”.⁸

La *Historia general y natural de las Indias* ha tenido resonancia aún mayor. Su inmediato éxito se debió en parte a las propicias circunstancias del momento en que apareció. En 1535 sólo existía una historia del descubrimiento y conquista de América, y para eso en latín: las *Décadas del Nuevo Mundo*, de Pedro Mártir de Anglería. Terminadas, pero todavía inéditas, estaban la *Vida del Almirante don Cristóbal Colón* por su hijo Fernando, y la *Historia de la invención de las Indias* de Hernán Pérez de Oliva.⁹ Y en cuanto a la *Historia de las Indias* de Las Casas, acabada dos décadas después, no se publicaría hasta 1875. La de Oviedo fue, pues, la primera en circular en español.

Por mucho tiempo se tuvo a la *Historia* de Oviedo como la más amplia y autorizada sobre aquellos trascendentales sucesos. Su valor documental hoy ha mermado al comprobarse cuán inconfiables suelen ser algunos de sus testimonios. Unas veces oculta tanto como lo que expone: la captura y muerte de Caonabó, por ejemplo (lib. III, cap. 1).¹⁰ Otras veces se cubre de una falsa autoridad para opinar sobre cuestiones que desconoce: tal es su explicación del origen del vocablo *manatí* (lib. XIII, cap. 9).¹¹ En ocasiones da por ciertos hechos que son puras lucubraciones suyas: alega en cuanto al descubrimiento: “Es verdad que estas tierras estaban olvidadas, pero [Colón] hallolas escritas e para mí no dudo haberse sabido e poseído antiguamente por los reyes de España” (lib. II, cap. 3).¹² Y las imágenes que propala del indio antillano son deliberadamente tendenciosas. Por ejemplo: “Esta gente de su natural es ociosa e viciosa e de poco trabajo, e melancólicos e cobardes, viles y mal inclinados, mentirosos e de poca

memoria e de ninguna constancia. Muchos de ellos, por su pasatiempo, se mataron con ponzoña por no trabajar, y otros se ahorcaron por sus manos propias . . ." (lib. III, cap. 6).¹³ La dudosa objetividad de Oviedo puede igualmente documentarse en este otro pormenor, quizás de interés para los estudiosos de la antropología física: "Tampoco tienen las cabezas como otras gentes, sino de tan recios e gruesos cascos que el principal aviso que los cristianos tienen cuando con ellos pelean e vienen a manos, es no darles cuchilladas en la cabeza, porque se rompen las espadas. Y así como tienen el casco grueso, así tienen el entendimiento bestial y mal inclinado" (lib. V, proemio).¹⁴

No obstante las inexactitudes y prejuicios de Oviedo, su *Historia* constituye un ingente esfuerzo de tesón y perseverancia que, usada con la debida cautela, sirve de vasta fuente de información y consulta. Y es en la *Historia*, precisamente, donde aparecen sus principales aportes como narrador.

Igual que Las Casas y otros cronistas, Oviedo interpola en esa obra anécdotas, leyendas e imaginativos relatos que en conjunto pueden agruparse bajo el rótulo de narraciones. Una de esas narraciones es el episodio de Becerrillo y la india borinqueña (lib. XVI, cap. 11), que también fue contado por Las Casas.¹⁵ Tal como es de esperarse, los respectivos puntos de vista resultan diametralmente opuestos. Consecuente con su ideología, para Oviedo el héroe es el perro. Centra el interés narrativo en el animal, lo describe con todos sus pelos y señales, se explaya en elogios del mastín y exalta su extraordinaria inteligencia. Y para ejemplificar el entendimiento sobrehumano—o sobreperruno—de Becerrillo, cuenta que al echarle al perro "una vieja india de las prisioneras", éste se llegó a ella, "e alzó una pierna e la meó". Y como no le hizo mayor mal, los cristianos lo tuvieron "por cosa de misterio".

Menos misterioso, pero más entretenido, es otro de los casos, "convinientes al discurso de la historia", que ocurrió en Tierra Firme (lib. XVII, cap. 24). Los conquistadores habían hecho algunas prisioneras. Pero las de este caso, "son tales que una india tomó a un bachiller, llamado Herrera, que quedaba solo con ella e atrás de otros compañeros, e asióle de los genitales y túvolo muy fatigado e rendido, e si acaso no pasaran otros cristianos que le socorrieran, la india le matara, puesto que él no quería haber parte en ella como libidinoso, sino que ella se quería libentar e huir". Lo que oculta el cronista son las intenciones del bachiller al quedarse en la retaguardia, a solas con la india, y las circunstancias que le permitieron a la india asir con tanto denuedo al casto bachiller. Obnubilado por sus prejuicios, para justificar la desairada postura del galán Oviedo incurre en palmarias contradicciones. Y desaprovechó un asunto que se hubiera prestado para convertirlo en un jocundo cuento a la manera de Boccaccio.

Para no detenernos en minucias, examinemos a continuación el más celebrado de sus relatos. Es aquel en que narra la muerte de Salcedo (lib. XVI, cap. 8). Dice:

Por las cosas que habían oído los indios de la isla de San Juan de la conquista y guerras pasadas en esta isla Española, e sabiendo, como sabían ellos, que esta isla es muy grande y que estaba muy poblada e llena de gente de los naturales della, creían que era imposible haberla sojuzgado los cristianos sino porque debían ser inmortales, e que por heridas ni otro desastre no podían morir; y que como habían venido de hacia donde el sol sale, así peleaban; que era gente celestial e hijos del sol, y que los indios no eran poderosos para los poder ofender. E como vieron que en la isla de San Juan ya se habían entrado y hecho señores de la isla, aunque en los cristianos no había sino hasta doscientas personas, pocas más o menos, que fuesen hombres para tomar armas, estaban determinados de no se dejar sojuzgar de tan pocos, e querían procurar su libertad y no servirlos; pero temíanlos e pensaban que eran inmortales.

E juntados los señores de la isla en secreto, para disputar de esta materia, acordaron que antes que se moviesen a su rebelión, era bien experimentar primero aquesto, y salir de su duda, y hacer la experiencia en algún cristiano desmandado o que pudiesen haber aparte e solo. Y tomó cargo de saberlo un cacique llamado Urayoán, señor de la provincia de Yaguaca, el cual para ello tuvo esta manera. Acaesciose en su tierra un mancebo, que se llamaba Salcedo e pasaba a donde los cristianos estaban, y por manera de le hacer cortesía e ayudarle a llevar su ropa, envió este cacique con él quince o veinte indios, después que le hubo dado muy bien de comer e mostrádole mucho amor. El cual, yendo seguro y muy obligado al cacique por el buen acogimiento, al pasar de un río que se dice Guarabo, que es a la parte occidental, y entra en la bahía en que agora está el pueblo e villa de San Germán, dijéronle: "Señor, ¿quieres que te pasemos, porque no te mojes?" Y él dijo que sí, e holgó de ello: que no debiera, siquiera porque, demás del peligro notorio en que caen los que confían de sus enemigos, se declaran los hombres que tal hacen, por de poca prudencia. Los indios le tomaron sobre sus hombros, para lo cual se escogieron los más recios y de más esfuerzo, y cuando fueron en la mitad del río, metiéronle debajo del agua y cargaron con él los que le pasaban e los que habían quedado mirándole, porque todos iban, para su muerte, de un acuerdo, e ahogáronle. Y después que estuvo muerto, sacáronle a la rivera y costa del río, e decíanle: "Señor Salcedo, levántate y perdónanos: que caímos contigo, e iremos nuestro camino." E con estas preguntas e otras tales le tuvieron así tres días, hasta que olió mal, y aún hasta entonces ni creían que aquel estaba muerto ni que los cristianos morían.

Y desde que se certificaron que eran mortales, por la forma que he dicho, hiciéronlo saber al cacique, el cual cada día enviaba otros indios a ver si se levantaba el Salcedo; e aún dudando si le decían verdad, él mismo quiso ir a lo ver, hasta tanto que pasados algunos días, le vieron mucho más dañado e podrido a aquel pecador. Y de allí tomaron atrevimiento e confianza para su rebelión, e pusieron en obra de matar los cristianos e alzarse y hacer lo que tengo dicho en los capítulos de suso.

Recuérdese que Oviedo nunca estuvo en la isla de San Juan y que los sucesos que narra habían ocurrido varios años antes de su llegada a las Indias. No expone un testimonio personal, sino que cuenta lo que le contaron que en Puerto Rico se contaba que habían contado los indios. Es decir, un cuento de cuentos que al pasar de boca en boca había sido alterado y conformado según las inclinaciones o los prejuicios de quienes lo contaban.

Esa es la informe materia narrativa que Oviedo recoge, organiza y configura imaginativamente. En el párrafo inicial amplifica el mito de la invencibilidad e inmortalidad de quienes épicamente describe como "gente celestial e hijos del sol". La reiteración de esos infundios le sirve no sólo de exordio al relato de un caso presuntamente histórico, sino que con ello procura propalar ideas contrarias a la realidad: desde 1493 los taínos de

la Española habían comprobado que los pálidos invasores eran vulnerables a un lanzazo certero o a un macanazo bien asestado. El épico exordio es mito, ficción, pero no historia. Y su propósito va más allá de la mera función introductoria de la *narratio* clásica.

En el segundo párrafo Oviedo desarrolla la acción. Ahora se vale de todos los artificios que le brinda su imaginación para insinuar la duplicidad, ignorancia, perfidia y cobardía de los del bando contrario: los señores se juntan "en secreto", ignoran si los extranjeros son mortales, el cacique designado para que lo compruebe finge hospitalidad a la víctima, y para ejecutar el experimento no bastan ni tres ni diez sino "quince o veinte indios". De igual manera, para conferirle la irreproachable veracidad que exigía el discurso histórico, acude a una estrategia narrativa de singular eficacia: consignar pormenores precisos y nombres reales de personas y lugares. El cacique elegido se llama Urayoán, es señor de la provincia de Yaguaca, la víctima se llama Salcedo y el hecho ocurre al vadear el río Guarabo, que "entra en la bahía en que agora está el pueblo e villa de San Germán". Y con el mismo tono de imperturbable veracidad inventa los discursos que pone en boca de los indios.

Concluida la acción, en el tercer párrafo cierra el relato extrayendo las debidas conclusiones. "Desque se certificaron que eran mortales. . . tomaron atrevimiento e confianza para su rebelión e pusieron en obra de matar los cristianos". Con lo cual gana a tal punto la simpatía del lector destinatario que apenas nos habíamos dado cuenta de que nos ha presentado la visión de un mundo al revés. Que los indios quisieran conservar su integridad de hombres libres es "atrevimiento", que buscaran expulsar de su tierra a los invasores es "rebelión", y "poner en obra de matar los cristianos", crimen contra Dios y los hombres. Si por más de cuatro siglos todo esto ha pasado por "historia verdadera", ello demuestra el éxito de Oviedo como creador de ficciones.

Consecuencia de tal éxito es la huella que esta narración ha dejado en las letras y en las artes plásticas de Europa y de América. A fines del siglo XVI se publicó en traducción alemana y la ilustró Theodor de Bry con un excelente grabado que representa los tres momentos de mayor dramaticidad: el instante de la caída al agua, el cuerpo exánime tendido junto al río y la posterior vigilia bajo los árboles.¹⁶ Y en 1975 al aparecer en traducción inglesa se ilustra con una sugerente estampa en colores, obra de Jack e Irene Délano.¹⁷ Y en cuanto a nuestras letras, baste mencionar que, además de reproducirse en casi todas las historias de Puerto Rico, ha servido de motivo tangencial en la novela *Isla cerrera*, de Manuel Méndez Ballester, y constituye el núcleo narrativo central del antológico cuento *Tres hombres junto al río*, de René Marqués. Sólo que como los tiempos ya son otros—aunque la amenaza es la misma—Marqués vuelve el tema del revés al derecho: lo cuenta no desde el punto de vista de un narrador omnisciente, defensor de la postura imperial, sino desde la perspectiva del joven cacique borinqueño que protagoniza la acción. Y es esa voz en tercera persona la que refiere lo que ocurre mientras se vela al ahogado, y en

monólogos interiores retrospectivamente declara las causas que han conducido al fatal desenlace. De modo que el ducho cronista en efecto fundó, con el episodio de la muerte de Salcedo, uno de los temas más fecundos de la narrativa antillana.

A manera de contraste exhumemos otro episodio, apenas conocido, en el cual Oviedo acude a experiencias propias y las cuenta desde el punto de vista del narrador testigo (lib. VI, cap. 41). Dice así:

Estando yo por capitán e justicia en la ciudad de Santa María de la Antigua del Darién, el cacique de Vea e sus indios mataron al capitán Martín de Murga, a quien estaban encomendados e le servían, e sobre seguro e buena amistad fingida, así al capitán como a otros cristianos, los mataron estando comiendo, habiéndoles mostrado mucho amor e hécholes buen acogimiento. E desde a pocos días se rebeló otro cacique de la comarca, llamado Guaturo, e se confederó con los malhechores, e tenían acordado de venir sobre aquella ciudad, e quemarla e matar a todos los cristianos que allí vivíamos.

Este cacique de Guaturo tenía un capitán que se llamaba Gonzalo, y era bautizado, aunque no de buena voluntad, según pareció por el odio que en su pecho tenía con el nombre cristiano; pero era muy valiente, e el cacique no hacía más, ni su gente toda, de lo que este capitán Gonzalo quería e mandaba. Y como yo tuve noticia de su rebelión, salí a buscarlos, como más largamente se dirá en la segunda parte, en el libro XXIX, capítulo 16. Y dime tal recaudo, que los prendí con parte de su gente en una sierra muy áspera donde estaban alzados. E en un monte que llaman el cerro de Buenavista fue ahorcado aquel capitán Gonzalo, porque era en un paso, e cerca de las lagunas de Vea, donde habían muerto al capitán Martín de Murga e otros españoles que con él padecieron.

Y al tiempo que se estaba fijando la horca, la mujer de aquel Capitán Gonzalo, con muchas lágrimas, me estuvo rogando que ahorcase a ella y perdonase a su marido. Y desque vido que yo negué su petición e la justicia se ejecutó en él, comenzó a me rogar e importunar mucho, e dijo que, pues no había querido hacer lo que me había pedido, que a lo menos le concediese que en la misma horca quedase ella con su marido ahorcada de la una parte, e que de la otra pusiesen dos hijos que tenían, muchachos de ocho hasta diez años, e que a par de ella se pusiese colgada una niña de cinco o seis años, su hija. E como vido que yo respondí que no se había de hacer, e que ella ni sus hijos no tenían culpa ni habían hecho por que muriesen... ni le fuese hecho mal, cesaron sus lágrimas e limpióse los ojos e dijo:

—Capitán, sábeta que yo consejé a mi marido que hiciese rebelar al cacique y que matase a todos los cristianos, y que yo tengo más culpa que todos, e mi marido en todo se consejaba conmigo e no hacía más de lo que yo le decía.

Y como su deseo era morir e no querer vida sin su marido, e conocí que ella se levantaba aquello por cumplir su deseo e dar al diablo su ánima, no quise venir en aquellos partidos, e proseguí mi camino dando la vuelta para el Darién donde se hizo la misma justicia del cacique, con lo cual se aseguró la provincia.

Pero es de notar que aquella mujer vido que no pudo conseguir sus peticiones, tornó a sus lágrimas primeras; e visto que los indios de aquella entrada yo los mandé repartir entre los españoles que en esto se hallaron, como se dio cargo a dos hidalgos que hiciesen el repartimiento, cupo la india e su hija a un compañero e los muchachos sus hijos a otros, entonces la madre, dando gritos, vino a mí e me dijo estas palabras:

—Tú, señor, ¿no me dijiste que yo ni mis hijos no teníamos culpa? Pues si eso es así, ¿por qué me quitas mis hijos e los das a otros e los apartas de mí?

Entonces yo tuve forma como ella e sus hijos e hija quedasen con un dueño y en un buen vecino de aquella ciudad, porque fuesen bien tratados.

Conste que Oviedo ha interpolado esta narración en un capítulo cuyo propósito explícito es entretener al lector, y por ello anuncia en el título:

“En el cual se trata un caso notable del amor que una india tuvo a su marido . . . y pónense otras comparaciones del amor excesivo que unas personas han mostrado con otras”. Hagamos, empero, una lectura menos entretenida que la esperada por el autor, y preguntémonos: si al principio los indios estuvieron anuentes a recibir el bautismo y servir a los cristianos ¿qué les llevó a sublevarse y huir a lo más remoto de la sierra? No sería, desde luego, porque los cristianos les habían “mostrado mucho amor”. Cuando afirma que los fugitivos “tenían acordado de venir sobre aquella ciudad, e quemarla e matar a todos los cristianos” ¿quién bajó de la sierra a contárselo? ¿O serían rumores, inventados por no se sabe quién, para justificar los consiguientes eventos? Y si la viuda e hijos del cacique no tenían culpa alguna ¿por qué fueron repartidos como bestias de trabajo?

Sean cuales fueren las respuestas que estas preguntas susciten, lo cierto es que la verdadera protagonista del relato es la pobre india a quien le ahorcan al marido, la separan de sus hijos y luego, por gran clemencia, los reúnen para sumirlos en servidumbre perpetua. Ufanarse de tal comportamiento es mirar los hechos a través de anteojos invertidos que restan grandeza a la infausta acción trágica. Y resulta paradójico que la lectura que el autor daba por entretenida a otros les parezca de repulsiva crueldad. De modo que Oviedo, condicionado por su ahora innegable “oficio del hierro de los esclavos e indios”, apenas se percató del patetismo de la figura de la esposa y madre, de la fuerza de sus vehementes súplicas y el desnudo con que le increpa su estólido proceder. Ni se dio plena cuenta de que ha pasado de narrador omnisciente a relator inconfiable. O que se pinta a sí mismo, no como gallardo capitán, sino como apologista de la esclavitud y de la expoliación del hombre americano.

Otros lectores habrá que difieran de esta lectura. Es natural. En todo caso, sirva esta narración para precisar el sentido que entonces se le daba a “alzarse”, “ejecutar justicia”, “asegurar” la tierra, hacer “entrada a indios” y “repartir” los prisioneros. Porque esos términos reaparecerán, comentados con cristiana entereza, en la obra de un humanista de Alcalá a quien más adelante estudiaremos.

El grueso de la obra narrativa de Oviedo no se halla, empero, en los dispersos episodios que intercala en la *Historia general y natural de las Indias*. Lo constituye la serie de sucesos con que la cierra, en extenso libro aparte. Es el quincuagésimo de la edición ampliada, y con justificada razón lo titula *Infortunios e naufragios acaescidos en los mares de las Indias, islas y tierra firme del mar Oceano*. Desde el proemio explica que los narra tanto porque “son cosas para oír e notarse, como porque los hombres sepan con cuantos peligros andan acompañados los que navegan. E si los que yo no he sabido ni aquí se escriben todos se hubiesen de decir, sería uno de los mayores tratados que en el mundo están escritos”.

El tema era, en efecto, de singular interés en la España de entonces. Recuérdese el éxito de Alvar Núñez Cabeza de Vaca al contar su odisea en el libro que también había titulado *Naufragios*. Y en el ámbito de la pura ficción, de esa época data el redescubrimiento y traducción de *Teágenes* y

Cariclea, la novela bizantina de viajes y aventuras—e infortunios y naufragios— que tan hondas huellas dejaría en las letras peninsulares. Y volviendo a América, por las transitadas rutas del Mar Caribe navegarían luego, entre tormentas y naufragios, la fantasía de José de Acosta y del Inca Garcilaso. El momento, en verdad, no podía ser más propicio.

Sospecho que a Oviedo le movía, además, otro objetivo. Los peligros a que se exponían los que pasaban a las Indias le servirían para justificar que después disfrutasen de tierras y servidores, de prebendas y riquezas. No sin causa comienza, pues, por relatar en el proemio sus padecimientos en dos de sus viajes. Del primero refiere que la travesía de Santa Marta a la isla Española la hizo en una pequeña carabela suya,

la cual estaba tan comida de la broma que nos anegábamos los que en ella íbamos, e con las camisas que teníamos íbamos atapando algunos agujeros por donde entraba el agua; e hacía tanto viento e mar, que nos cubrían muchas veces las ondas. Finalmente, nos vimos en tanto peligro, que de hora en hora esperábamos la muerte; e yo más que otro, porque demás de lo que he dicho, iba muy enfermo: tanto que queriendo un marinero aprovecharse de un serón de esparto, que allí estaba debajo de un colchón en que yo iba echado, le dijo un criado mío:

—No tomés el serón, que ya veis que el capitán está muriéndose, e muerto, no hay otro en que envolverlo y echarlo a la mar.

Lo cual yo oí y entendí muy bien, e asenteme en la cama enojado con mi criado, e dije:

—Sacá ese serón de ahí e dádsele a ese hombre: que no tengo de morir en la mar, ni querrá Dios que me falte sepultura en su sagrada iglesia.

Del otro viaje cuenta que sufrió asimismo grandes padecimientos, pues tardó casi cinco meses en ir de Nicaragua a Panamá. Y añade:

Pero dejado esto aparte, que es común lo que por mí ha pasado e cosas cuasi ordinarias a los que navegan e cursan la mar, pasemos a otras mayores e particulares, que cada una de ellas es miraculosa, e para mucho loar a Dios los que tales naufragios oyeren o leyeren . . . como se verá y parece por los ejemplos y capítulos siguientes.

Al llamarlos “ejemplos” ¿pensaba acaso en los de *El Conde Lucanor* y otros textos medievales? ¿Se proponía, con mentalidad y gustos medievales, inscribirlos en aquella tradición y ganar con ellos un sitio perdurable en la narrativa hispánica? Lo cierto es que les concede tal importancia a estos ejemplos que los once de este libro en la edición de 1535 se aumentaron a treinta en la versión de 1547.

Los treinta ejemplos son variantes de un mismo modelo catastrófico. Hay en ellos huracanes, carabelas batidas por olas inmensas, naos que se destrozán entre arrecifes, incendios a bordo que se extinguen cuando mayor es el peligro e intervenciones de seres divinos que realizan espectaculares salvamentos.

En uno de los referidos ejemplos (el IX), los personajes protagónicos son dos mujeres, quienes con sus oraciones logran que cada vez que estaban al parecer “cuasi anegados, otras tantas la Madre de Dios los sacó de debajo del agua”. Y los que con ellas iban, luego contaban que

vieron diablos muy fieros e espantables puestos en la proa e popa de la nao, e oyeron en el aire que decía uno de ellos: "Tuerce la vía"; como que debiera otro tal estar sobre el timón e gobernalte, dando estorbo a la salvación de aquella gente para que se anegasen. El cual respondió: "No puedo". Y desde a poco oyeron otra voz que decía: "Échala a fondo: anégala". Respondió otra voz diciendo: "No puedo, no puedo". E tornó a replicar el que parecía que mandaba: "¿Por qué no puedes?" E aquella maldita voz dijo: "No puedo, que va aquí la de Guadalupe".

Entonces fue tan grande el alarido e lágrimas de todos aquellos pecadores cristianos, llamando a Nuestra Señora de Guadalupe y encomendándose a ella, que pareció que abrían el aire e llegaban al cielo sus clamores. E así fue ello: porque en aquel paso iba el navío ya muy cerca de tierra, o junto a ella, pensando todos que se había de hacer mil pedazos en aquella costa brava. E vino una ola muy sin comparación alta e mayor que las otras, e por encima de los roquedos de la costa brava levantó la carabela e la echó en tierra más de cien pasos fuera del agua, sin que persona de todos los que en el navío estaban peligrase ni muriese.

Otro de los ejemplos (el X), es aún más complejo y lleno de peripecias. El éxito a que aspiraba Oviedo puede colegirse del título que le dio. Dice así:

Cómo el licenciado Alonso Zuazo se perdió en las islas de los Alacranes con una carabela en que iban hasta cincuenta e cinco o sesenta personas, e de las cuales miraglosamente escaparon con él diez e siete; e de muchas cosas que en ese viaje e naufragio acontecieron. El cual capítulo, por quitar cansancio a los que le leyeren, terná treinta e nueve párrafos o partes.

En efecto, navegaban de Cuba a México cuando les sorprende una espantosa tempestad. Arrastrada por los vientos la carabela se destroza contra unos arrecifes y perecen muchos de los viajeros. Al amainar el viento y sosegar las olas, los sobrevivientes se hallan sobre unas peñas, desprovistos de todo. Semienterrada en la arena descubren una canoa con la cual cruzan a una de las islas. Cazan allí lobos marinos cuya sangre beben para calmar la sed y cuya carne, cruda, les sirve de sustento. Luego vuelcan cinco grandes tortugas, de las cuales beben y comen de la misma manera. Pasado algún tiempo, cruzan a la próxima isleta y descubren un criadero de miles de aves marinas, y de sus huevos y carne se nutren. Recordando el licenciado la manera en que los indios hacían fuego, frota unos leños y obtiene lumbre para cocer los alimentos. Pero seguían careciendo de agua potable. Después de muchos días, una niña tiene una visión: "a ella había venido una señora anciana, muy resplandeciente como el sol . . . e le dijo que era Santa Ana, madre de la Madre de Dios" y que le anunciara al licenciado que pasase "a la otra isla que parece a la banda del poniente e que allí yo le daré agua que se pueda beber". Cruzan en la canoa, plantan una cruz, y al cavar brota una fuente de agua dulce. Teniendo ya "lumbre y agua y de aquellas tortugas e huevos e aves", cobran nuevas fuerzas, recogen los restos de la destrozada carabela y comienzan la construcción de un barquichuelo. Un día el licenciado preguntó "a los hombres de la mar que allí había si sería posible tomar algún tiburón de los muchos que andaban en torno de la isleta". Ello da a Oviedo la oportunidad de narrar la consiguiente proeza da Zuazo: metido en el agua, con un garfio hecho de un pedazo de metal pescó uno de

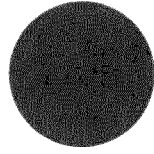
aquellos "fieros animales". Arrastrado a tierra, resultó ser hembra, "e sacáronle del vientre treinta e cinco tiburoncillos", los cuales sirvieron de "muy buen manjar". Al fin terminan el barquichuelo, parten en él tres hombres y un muchacho, arriban a Nueva España, Cortés les proporciona otra carabela, vuelven a las islas de los Alacranes y salvan a los que allí habían quedado.

Sería presuntuoso querer fijar los límites entre lo que pueda haber de historia y lo que hay de fantasía tanto en este ejemplo como en los demás. Lo que realmente nos interesa son los resultados de su esfuerzo creador: la selección de los acontecimientos, la secuencia y sentido al articularlos en el texto, los elementos descriptivos que aprovecha a manera de materia aglutinante y los diálogos que inventa a fin de lograr mayor animación—diálogos que van desde el desplante colérico con su criado por el asunto del serón hasta las diabólicas voces que se escuchan por sobre el fragor de la tempestad. Estos intentos, empero, no alcanzaron la meta deseada. Si alguna que otra vez aparece una frase feliz o logra momentos de expectación, por lo general el desarrollo es monótono y el estilo prolijo, incoloro y lleno de repeticiones. Le faltaba a Oviedo el asombro de Colón, la ternura de Pané, la compasión y la ira de Las Casas. Pero cabe destacar que si los ejemplos en los que tanto confiaba no han tenido la difusión del episodio de Salcedo o el patetismo del caso de la mujer del cacique Gonzalo, con ellos llevaba hacia rumbos inéditos el tema de los naufragios iniciado por Colón, y lo enriquecía con motivos inusitados. Es Oviedo, por ejemplo, quien instaura el de los temidos tiburones. Ese motivo, como es sabido, da pie a un episodio de la *Sonata de estío*, la bien lograda aventura americanista de Valle Inclán. Y reaparece en narraciones caribeñas, tales como *La agonía de "La Garza"* de Jesús Castellanos, *Aletas de tiburón* de Enrique Serpa y *Relato de un naufragio* de Gabriel García Márquez. Desconocer sus empeños pioneros sería patente injusticia. Como injusto sería ver sólo sus flaquezas e ignorar sus méritos. De los modestos oficios que desempeñó a su llegada a América, su tesón lo llevó a ocupar cargos de importancia en la jerarquizada sociedad colonial. Tenaz defensor de la conquista, hacia el fin de su vida llegó a preguntarse qué derecho había para avasallar al indio, y reconoció que la codicia y el afán de lucro eran los males que desde dentro corrompían al imperio.¹⁸ Y su libro de caballerías, los episodios que intercaló en su *Historia* y los relatos de naufragios con que la concluyó evidencian su persistente designio de alcanzar un lugar perdurable en la narrativa hispánica.

Notas

1. Pedro Henríquez Ureña, *Plenitud de España*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940, pág. 40.
2. Sobre lo que Oviedo fue y lo que pretendió haber sido véase la fundamental monografía de José de Peña y Cámara "Contribuciones documentales y críticas para una biografía de Gonzalo Fernández de Oviedo", *Revista de Indias*, Año XVII, Núms. 69-70, julio-diciembre 1957, 603-705. Recoge algunos de los nuevos datos Juan Pérez de Tudela Bueso en el estudio preliminar de la edición de la *Historia general y natural*, Madrid, Ediciones Atlas, 1959, I, vii-clxxv.
3. El documento está citado en la monografía de Peña y Cámara, pág. 691, y también en Pérez de Tudela, Págs. xlvi-xlvii, con otros pertinentes documentos.
4. La bibliografía completa, y el lugar donde se hallan los manuscritos respectivos, aparece en Pérez de Tudela, págs. clxxi-clxxiii.
5. Cito por la edición facsímil, Madrid, Real Academia Española, 1956, Prólogo, fol. II. He resuelto las abreviaturas, modernizado la grafía y salvado la errata accidental por occidental.
De paso, obsérvese la destreza de Oviedo para ocultar cuáles fueron sus otras funciones además de las de veedor de minas.
6. Raymond Turner, "Oviedo's *Claribalte*: The First American Novel", *Romance Notes*, VI, 1964, 65-68.
La misma declaración de Oviedo ha de tomarse con cierta reserva. Como bien ha observado Antonello Gerbi, "nella seconda parte del romanzo sono così frequenti i toponimi geografici de località visitate da Oviedo nel 1516, che sembra estremamente verosimile lo abbia scritto dopo quel suo viaggio nelle Fiandre". (*La natura delle Indie Nove*, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1975, págs. 289-290).
7. En cuanto a las circunstancias políticas europeas en el momento de redactarse el *Claribalte*, así como su reflejo en el texto, véase el acucioso estudio de Juan Bautista Avalle Arce "El novelista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, alias de Sobrepeña", en Andrew P. Debicki y Enrique Pupo-Walker, eds., *Estudios de literatura hispanoamericana*, . . . Chapel Hill, North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1974, pp. 23-35.
8. Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, p. 37.
9. La de Fernando se publicó, en traducción italiana, en Venecia, 1571, y nada ha vuelto a saberse del texto original en español. El manuscrito de la de Pérez de Oliva también se extravió por estos mismos años, y no se ha recuperado hasta el siglo XX. He publicado la edición crítica de dicho texto en Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965.
10. En contraste con el extenso relato de Las Casas, lo que Oviedo refiere es breve y ambiguo: "Fue preso Caonabó con mucha parte de los suyos principales; puesto que se dijo que Hojeda no le había guardado la seguridad que el cacique decía que le fue prometida, o no lo habiendo entendido . . . Después que este cacique o rey fue preso y su hermano, acordó el adelantado don Bartolomé de lo enviar a España con otros indios . . . En dos carabelas que estaban puestas para España mandó el Adelantado que los llevarsen; pero así como Caonabó e su hermano supieron que habían de ir al Rey e a la Reina Católicos, el hermano se murió desde a pocos días, y el Caonabó, entrado en la mar, desde a pocas jornadas que navegaron también se murió; y de esta manera quedó pacificada toda la tierra de este Caonabó por los cristianos".
11. Cf. "Manatí: el testimonio de los cronistas y la cuestión de su etimología", en mis *Estudios de lexicología antillana*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, pp. 63-71.

12. Tales afirmaciones llevaron a Las Casas a llamarlo "el primero imaginador de esta sotileza" (*Historia de las Indias*, lib. I, cap. 15).
13. Sobre la causa de estos suicidios fray Diego de Córdoba escribe al Rey desde Santo Domingo: "Por los quales males y duros trabajos los mismos indios escogían y han escogido de se matar, escogiendo antes la muerte que tan extraños trabajos, que vez ha venido de matarse cientos juntos por no estar debajo de tan dura servidumbre" (*Colección de documentos inéditos de Ultramar*, 1a. ser. tomo XI, Madrid, 1869, p. 218). Y Las Casas reitera en cuanto a los de Cuba: "Después que todos los indios de la tierra de esta isla fueron puestos en la servidumbre y calamidad de los de la Española, viéndose morir y perecer sin remedio todos, comenzaron unos a huir a los montes, otros a ahorcarse de desesperados. Y ahorcábanse maridos y mujeres y consigo ahorcaban los hijos". (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Sevilla, Sebastián Trugillo, 1552, fol. b, iiii). A los que se escapaban a los montes y arcabucos al principio se les llamaba *huídos*, *alzados*, *fugitivos* o *rebeldes*. Luego, adoptando un término indoantillano, *cimarrones*.
14. En 1526 Oviedo suministraba observaciones aún más precisas. Dice: "También me ocurre una cosa que he mirado muchas veces en estos indios, y es que tienen el casco de la cabeza más grueso cuatro veces que los cristianos". (*Sumario*, cap. X).
15. Vid. "Bartolomé de Las Casas, iniciador de la narrativa de protesta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año VII, No. 16, 1982, 27-39.
16. Theodor de Bry, *America*, vol. I, parts. 1-3, Francfurt, 1590-1593, lam. V.
17. Gonzalo Fernández de Oviedo, *The Conquest and Settlement of the Island of Puerto Rico* . . . Translated and edited by Daymond Turner. Illustrated by Jack and Irene Délano. Avon, Connecticut, Limited Editions Club, 1975, entre las págs. 38 y 39.
18. Alberto Salas, "Fernández de Oviedo, crítico de la conquista y de los conquistadores", *Cuadernos Americanos*, Año XIII, vol. 74, no. 2, marzo-abril 1954, 160-170. Juan Pérez de Tudela Bueso también comenta el significativo cambio operado en Oviedo en las postrimerías de su vida, y concluye: "He aquí, pues, en lo que realmente ha venido a parar el trompetero de las glorias imperialistas de su nación, después que el patriotismo se ha decantado en el de la soberbia y del instinto de provecho comunitario". (En el "Estudio preliminar" a la referida edición de la *Historia*, pág. clv).



Nobody's Mulata

Susan Willis

Puissance souveraine de la séductrice: elle "éclipse" n'importe quel contexte, n'importe quelle volonté. (Baudrillard, *De La Séduction*)

Miguel Angel Asturias' *Mulata de Tal* is carnival incarnated in the novel. A ribald bacchanalia, it represents a collision between Mayan Mardi Gras and Hispanic baroque. This is a book where masks and metamorphosis are the norm; punning, the lingua franca; and sexual fantasy and farce, the common denominator of all relationships. What better model for the application of Bakhtin's notions about carnival?

This is where a problem arises. Even though the *Mulata* appears to be a made-to-order Bakhtinian text, it must be more than demonstrative festival. Rather, its use of carnival must reverse societal norms. In the *Mulata* where everything appears to be caught up in the world of masquerade, the task of distinguishing the social ground seems difficult at best. This is a crucial point. According to Bakhtin, "once a sign has been withdrawn from the pressures of social struggle, it loses its force"¹ and becomes an empty signifier, something of a literary commodity. Thus, the project of reading the *Mulata* historically will depend first of all upon defining its social ground.

One way to do so is in relation to the entire corpus of Asturias' writing where mask and metamorphosis are often used to articulate rebellion in class society. One such text is the story, "Torotumbo" in Asturias' collection *Week-End En Guatemala*, written as the author's testimony of support for Arbenz shortly after invading forces had toppled his progressive left government. In the story, the lines of class conflict are clearly drawn: on the one hand, the Anti-Communist League, composed of Archbishop, the reactionary President of the Republic, and a strongarm yanqui advisor. These are opposed by the Indians and their more revolutionary class allies: the intellectuals and urban guerrillas. The historical allegory is set in

motion when a member of the Anti-Communist League, who, in his public life keeps a costume shop, dons the mask of "carne cruda" (the devil) and rapes and murders a young Indian girl. This reenactment of the Conquest concludes with a popular uprising during which the costume shop is blown up with the whole of the Anti-Communist League inside. When it becomes known that the President of the Republic has perished, the army lays down its arms and the revolution is achieved.

What makes "Torotumbo" an enactment of Bakhtin's theory of the subversive function of carnival is the way the social ground of class conflict is defined within and against festival. "Torotumbo" is both a day of carnival and revolution where it is very difficult to distinguish dancing from fighting in the streets. Masquerade is the means of demasking authority. When the devil blows up in the costume renter's shop so too do the perfect renditions of President, Archbishop and yanqui. As the wave of dancers, i.e. revolutionaries, pass through the streets, filling them, seizing them, the police step out of their uniforms, leaving them and their former identities behind as if both were temporary disguises: "se arrancaban los uniformes y los dejaban botados como disfraces."² The image is transformational as is the whole story for it suggests more than a simple substitution of a new humanized reality for a former oppressive illusion. That oppression, like the costumes, must be worked through, used up (botado) and torn off (arrancar).

Another magical strategy used by Asturias to create the carnivalesque reversal of history is metamorphosis.³ His novel, *Hombres de Maíz* offers a good example. Like *Mulata de Tal*, it portrays a world where myth and history collide. The centuries of unresolved conflict between Indians and the conqueror is enacted in this Twentieth Century version as a clash between a highland Indian hamlet and the army. The novel depicts the massacre of an Indian band followed by the retaliatory slaying of an army patrol. These are the political historical events; their translation into myth yields a more complex tale. When Gaspar Ilom, the Indian leader, discovers all his men have been killed and that their struggle can no longer be waged on the world historical level, he throws himself into a river "like a stone." Swimming, he metamorphoses into "a cloud," then a "bird" and finally a "shadow of his shadow in the water."⁴ From there he goes on to join the realm of spirits where he is able to communicate with the "nahuales," the animal protectors, who, as the Indians believe, guide the daily lives of humans.

Meanwhile, to world-historical eyes it appears the soldiers were caught in a box canyon where they perished when the Indians sent a wind-driven fire down upon them. The mythic version which weaves its way in and out of Asturias' novel is more complex and iconographically more interesting. The coronel at the head of the patrol was "neither burned nor did he die fighting." Instead he was struck down by magic and turned into a small wooden figurine, a toy soldier:

Los brujos de las luciérnagas, después de aplicarle el fuego frío de la desesperación, lo redujeron al tamaño de un muñeco y lo multiplicaron en forma de juguete de casa pobre. . . . (204)⁵

The question posed by *Hombres de Maíz* as with all mythic texts from the colonized world is not which version is most credible, but how these polysemous interpretations mobilize the conflicts and contradictions of history. Against the ground of history, metamorphosis, as a carnivalesque strategy,⁶ permits the expression of more than one collective fantasy. The Indian chief's final integration with the spirit world—his community of plenitude—while it derives from Indian cosmology, also articulates the white world's expectations. Similarly, the coronel's transformation into a wooden toy—a poor man's commodity—is exactly the way the white world is perceived by Indians.

What sets the *Mulata* apart from these other texts is that the social and historical ground against which the world of myth emerges is already extensively absorbed into the mythic register. A schematic outline of the novel's events will reveal the deep mythification of history:

The story begins when Celestino Yumí, a poor and childless woodcutter, makes a pact with the devil to obtain lands and wealth. In exchange, Celestino must parade about at fairs and in church with his fly open (to make women sin), and he must also give the devil his wife (Catarina Zabala). Appearing in the form of a corn husk demon, the devil is already a melange of Christian and pagan iconography. Yumí completes his part of the bargain; becomes the wealthiest man around; and with his wife gone, eventually meets and marries the *Mulata*, a tempestuous libertine, who takes pleasure in pain and delivers both abundance and destruction upon Yumí and all his possessions.

The source of Yumí's wealth is a small box filled with tiny clay objects⁷ given him by the devil. Each time Yumí removes a miniature hen house or stable from the box, that object instantaneously appears in full size on his property. Finally only one object remains: a miniature clay shepherdess, his wife. Deciding she will never be noticed amongst his abundance, Yumí removes the shepherdess only to discover that his wife is now a dwarf. As a dwarf, she is both the child that she and Yumí longed for but never had, and she is also a plaything for the *Mulata* who dresses her in doll's clothes. Able to roam the house at will, Catarina, whose dwarf name is Lili Puti or Juana Puj (throughout the book names are often puns and correspond with changes in identity), discovers that the *Mulata*, notwithstanding her sumptuous breasts, coltish legs and waspish waist, is sexually "neither a woman or a man." Actually Yumí might have guessed his wife's hermaphroditism as she has consistently only offered him her backside.

Yumí's good fortune comes to an abrupt end when the dwarfish Catarina imprisons the *Mulata* in a cave, only to have her escape, at which point all of Yumí's possessions are levelled by a tremendous earthquake and covered over with an immense sheet of lava. Reduced to poverty, Yumí hits the road with his miniature wife and a dancing bear—the trio

determined to earn their living as a traveling road show.

At this point, Yumí meets the "sauvages," erstwhile humans, who, as drunken revelers, stayed in their wild boar's costumes too long and so became wild boars. The "sauvages" accept Yumí into their community, renaming him Hayumihaha and his wife, Hazabalahaha. (Notwithstanding the linguistic "ha has" the "sauvages" have lost the ability to laugh).

In Yumí's next confrontation with the devil, who appears as a man capable of becoming a stone, Yumí, following the advice of the grandmother "sauvage", succeeds in getting his wife back to normal size. This he does when the devil attempts to make off with Catarina by hoisting her upon his pitch-covered back. With Yumí holding tight to Catarina's legs and the devil dragging her off, Catarina is stretched to her proper height.

Yumí and his wife now decide to become great sorcerers and set off for Tierrapaulita where they will undergo their apprenticeship. They have packed Tazol, the corn husk demon into one of their bags, having fashioned him in the shape of a cross to neutralize his powers. The tactic fails, however, and Tazol impregnates Catarina through her navel. This makes Catarina something of a powerful demon-sorceress, renamed Giroma. Out of revenge for her own previous endwarfment, she has Tazol turn her husband into a dwarf. For Yumí, small stature does not mean inferiority as he dons a pair of stilts and becomes the dance wizard, Chiltic. Giroma, not to be out done, exploits both devilish child and dancing husband by commanding them both in an acrobatic road show.

At this point, Huasanga, a spidery dwarf woman, appears on the scene and is married to Chiltic by the priest of Tierrapaulita. It should be noted that Tierrapaulita is besieged by pagan gods, including the mighty Cashtoc, and the village priest is all but powerless. As living testament to the deformation of religion and the destruction wrought by nature, Tierrapaulita and its inhabitants are all twisted and mishapen.

In a fit of jealousy over her husband's marriage to the dwarf woman, Giroma orders Tazol to turn Chiltic into a giant, thus placing him out of Huasanga's reach. This he does and the now gigantic Yumí joins the earth-quaking dance of the giants, Huracán and Cabracán. Huasanga, out of revenge, then pulls off and runs away with Giroma's sex, making her something of an asexual equivalent to the hermaphroditic Mulata. In the meantime, the priest is attempting to smuggle in a shipment of Holy Water, hidden inside a number of coconuts. The demons get wind of the plan and cover each of the coconuts with a woman's sex, Giroma's among them. This creates the most obscene image in the book when the priest, attempting to open a coconut, beholds "a woman taking a leak."

With all of Tierrapaulita rocking to the rhythm of the dancing giants and the Holy Water turned to corruption, Cashtoc gathers up his mighty caravan and marches off into the mountains. The priest, too, abandons Tierrapaulita, leaving behind the lesser witches and demons (Yumí and his wife among them) to do battle with a new demon: the Christian devil, who goes by the name, Candanga, and whose edict: "Breeding time" is

heralded throughout the streets of Tierrapaulita.

Now a new priest and Sexton arrive in Tierrapaulita to do battle with Candanga. When Father Chimalpín throws down his glove as a challenge to the devil, it is picked up by Yumí, now a pock-marked Indian who says his name is Quiquín and whose body also offers an earthly home to the devil Candanga.

Meanwhile the Mulata has turned up again, taken over the body of the Sexton, and is attempting to seduce Yumí as a way of unmasking Candanga because the Mulata also harbors the pagan deity, Cashtoc. This puts the confrontation on three levels: Yumí/Mulata, Quiquín/Sexton, and Candanga/Cashtoc. It is important to note the iconographic cross-fertilization as the Indian includes the Christian devil, while the Sexton the pagan one. Their seductive sparring comes to an end when Yumí sprouts eleven thousand hedgehog quills at the site of each of his pock marks. The Mulata leaves the body of the Sexton and the Yumí hedgehog turns to do battle with the priest who has sprouted eleven thousand arms and looks like a many legged spider in order to grasp each of the devil's horns (quills). The battle reaches a new level when the priest marries Yumí to the Mulata in a Requiem Mass "for all of death" and the husband takes his bride, much to the Mulata's masochistic delight, by piercing her body with his many quills. At this point both former spouses, Giroma and Huasanga, jealously attack the Mulata—Huasanga snatching her sex, and Giroma taking away half her body so that the Mulata becomes something of a snake woman, possessing one arm, one eye, one lip, one leg, etc.

Giroma and Yumí, who has become a paralytic with a skeleton of gold, retire to their sorcerers' castle where Giroma casts the Mulata's spare parts into a pond, leaving them there to float before her husband's admiring gaze. Meanwhile, the devil reigns in Tierrapaulita, demanding that the population breed, and Father Chimalpín awakes to find his whole body covered with small pox scars, the cure for which involves riding a bucking meat-eating mule. During this time the Mulata manages to retrieve her sex and body parts, having invaded the sorcerers' castle in a dress she shares with a skeleton woman.

The tale comes to an end when all of Tierrapaulita shakes to the ground to the rhythm of the bucking meat-eating mule. Yumí is discovered dead and quartered (his bones really weren't made of gold). The once powerful Giroma settles to the ground and is gradually covered over with dust and rubble. And the Mulata—well, she remains, having undergone a miraculous rebirth during which she is stripped of all her powers but emerges as her own daughter. ("I am the daughter of the one I am"). And the priest—having shook off his pock marks during the wild ride, awakes to find himself in a modern hospital where he is slowly and relentlessly growing into an elephant.

These are the novel's skeletal events. Actually, there are many more tangential characters and incidents, like a skull-eating demon who breaks his teeth on a plaster head of John-the-Baptist and angrily lashes out at the

Sexton, whom he has previously endowed with a mighty bridge-like arm, causing that arm to wither just when the priest is attempting to escape from Tierrapaulita over the Sexton's arm. For its complexity and inventive imagination, Asturias' novel captures the essence of Latin American mythic storytelling. This is a tradition as humorous and deeply textured as the marvelous Brazilian myth: *Macunaíma*, and as old as the great Mayan myth of creation: *Popul Vuh*. As the Spanish translator of the latter, Asturias was well schooled for the project of bringing the mythic world into modern narrative settings.⁸

The *Mulata* demands an historical reading. This is true not only because its author was, during the time of global cold war and in the face of more than one anti-dictatorial struggle in his homeland, a staunch supporter and spokesman for left politics;⁹ but also, as every student of Lévi-Strauss knows, because myth is the way primitive societies explain history. For contemporary readers reared to expect causality in narrative, the project of reading myth historically necessitates a new way of thinking and requires three operations: interpreting the images or icons themselves, defining the relationship between these icons, and examining the overall process within which the icons are defined.

The task is demanding if only for the historical density of the icons themselves. Each is a tightly packed unity of conflicting historical material. For instance, the "sauvages," whose language involves placing a "ha" before and a "ha ha" after a name (Hayumihaha), have ironically lost the ability to laugh. This is Asturias' way of punning Pope Paul III, who, in the midst of a heated debate over whether or not the Indians could be pressed into tributary labor in exchange for salvation, declared that the Indians were indeed human because they could laugh. The iconographic analysis does not end here. For the "sauvages," as Yumí discovers, who not only laugh and have a language, but a community, folklore and kinship system as well, represent an extended metaphor of the way primitive peoples have been portrayed by anthropologists. As pagan wildmen, they satisfy the white Christian world's need for a primitive order.

The project is not how to turn the *Mulata* into a sequential narrative, but how to make historical sense of it. To do so, we should go back to the question of the historical ground out of which the mythic universe emerges. Clearly, the opening chapters of the book have less to do with spontaneous magic and more to do with finding causal explanations. Yumí becomes rich *because* he has made a pact with the devil. To supply the villagers with a logical explanation for his wealth, the devil has Yumí descend into a mountain cave from which he emerges with a sack of gold. From then on, everyone simply assumes that 'money makes money.' Such pretense for explanation falls by the wayside later on in the book where magical transformations happen instantaneously, their only cause, a sorcerer's whim. So, the book's opening chapters are more conventional—something like a Latin American Faust—and offer a context for defining the novel's historical ground. Indeed, by comparison to the twisted, fantas-

magoric Tierrapaulita, Yumí's village of origin, Quiavicus, suggests the mundane, the villagers—the constable, the local land owner, all of them—drawn from the stock of village oriented literature. Similarly, the opening description of the peasant couple conjures up literary realism:

The Yumís headed for home before night fell. Celestino in front, Catalina behind. He, with his glowing hat thrown back around his neck, all the dampness of the evening filling his brows with the smell of balsam wood, light on his scaly bare feet, carrying his machete with his hand on his shoulder and holding his other one close to his face as he smoked. And she, her shawl slung over her right shoulder, petticoats and skirt tucked up into her sash so that they would not drag, long braids, and barefoot also as she raised the dust as she went along, walking half on tiptoe, scarcely letting her heels touch the ground.¹⁰

There are other deeper indications that the first chapters evoke the ground of social reality. Significant among these is the experience of envy. Yumí's desire to be richer than his friend and rival, Timoteo Teo Timoteo, should not be passed over as a trivial ingredient for the motivation of the plot. For envy is the single most common experience of lived relationships in much of rural Latin America. I make this statement based on the work of the anthropologist, Michael Taussig, whose studies of Indians and ladino peasants in the Putumayo region of Colombia reveal that envy of everything from a Shaman's magical powers to a neighbor's more prosperous farm or more handsome cattle informs both conscious thought and dream visions and is the motive force behind all social practice, particularly the use of sorcery.¹¹ Anyone reading the *Mulata* from within this rural context would immediately see it as social realism, not because the peasant couple looks like a peasant couple, but because Yumí feels so deeply galled by the fact that his horse is small and insignificant by comparison to don Timoteo's magnificent stallion. It is important to bear in mind that envy has its roots in class antagonism. Asturias makes this clear when he mentions that Yumí's antics, parading about the village fair with his fly open, are subversive in that they detract from don Timoteo's exhibition of his enormous potatoes and corn.¹² However, it is also clear that don Timoteo's is not a big land owner, but someone who has been elevated out of the peasant class through the inheritance of a number of small parcels. Envy is the experience of class antagonism in a society where the real locus of authority is either invisible or very distant. It is the way neighbors feel towards each other when the owners of their means of production is the socially inaccessible plantation owner, the absentee city investor, or the foreign corporation. Envy expresses hostility against the ruling class, held in check because society is not yet in a state of revolutionary polarization and drained off into petty bickering between people who ought to be class allies.

The other important factor in defining the book's social ground, one that bears significantly on how we finally interpret the *Mulata*—is that Yumí, while he appears to be a 'typical' peasant, is really not a peasant in the strict economic definition of the term. He is not bound to the land nor is

his productive labor harnessed for another's economic gain. Rather, Yumí is a woodcutter, who cuts and sells only enough wood to sustain his and his wife's very modest needs. This makes Yumí marginal to the traditional social division of labor in Latin America between peasant agricultural producers and land owners. In Guatemala where 80% of the country's production is agricultural (and the technology quite low) and over 50% of the population is Indian, the social division of labor is strongly influenced by racial and cultural categories. The important distinction between "indios" and "ladinos" (who, either by acculturation or mestizaje, have put aside Indian culture and language) isolates the Indian population as the nation's great mass of highly exploitable labor. This is the social division of labor born with the Conquest and maintained into the present through various systems of forced labor.¹³ The class history with its racist overtones informs most of Asturias' writing; for example, *Hombres de Maíz*, which documents the removal and genocide of the Indians, the clearing and consolidation of their land and its repopulation by peasant producers, the maiceros:

El mata-palo es malo, pero el maicero es peor. El mata-palo seca un árbol en años. El maicero con solo pegarle fuego a la roza acaba con el palerio en pocas horas. . . . Como la guerrilla con los hombres en la guerra, así acaba el maicero con los palos. Humo, brasa, cenizal. Y si fuera por cuenta propia, pero a medias en la ganancia con el patrón y a veces ni siquiera a medias. . . . mujeres con niños y hombres con mujeres, no echará nunca raíz en los maizales, aunque levanten en vicio. Desmerecerá la tierra y el maicero se marchará con el maicito descolorido en medio de tierras opulentas.¹⁴

The description of the maicero is brutal in its ironic relationship to the novel's title. According to the *Popol Vuh*, the gods fashioned human kind out of corn. This makes the maicero's toil a form of economic cannibalism. If we ask ourselves why, given the fact that coffee culture is by far Guatemala's leading agricultural crop, Asturias has chosen to dramatize the plight of the maicero, it is because of this relationship to the Mayan cosmology that the maicero is a figure for all laborers trapped in the misery of debt peonage. In contrast to the maicero, who is an integral part of the production machine, producing wealth for the patrón and at the same time his own impoverishment and the destruction of the land, Yumí is a *non-producer*. Nor does he during his many transformations from woodcutter to acrobat ever become a producer. Bear this in mind; for the question of production is central (in its absence) to the *Mulata*.

Causality is to the realist narrative what production and accumulation are to economic history; that is, they define coherent systems. In the place of this sort of narrative and historical logic, *Mulata de Tal* is based upon a series of transformations, which define a discontinuous, non-productive, ever changing universe. I emphasize the choice of transformation as a descriptive category rather than metamorphosis, because the sort of changes which occur in the *Mulata* are neither natural nor do they follow a pre-ordained sequence as they do when caterpillars turn into butter-

flies. The function of magic and myth is to lift the events in the *Mulata* out of the world of nature (as well as production) and define a universe whose system is contrary to the way capitalism has defined world history where nature is the site of primary exploitation and accumulation.

A quick review of the novel's events as I have outlined them reveals that transformation is a way of defining and testing the bases for domination, particularly sexuality. Each transformation brings about a reshuffling in the social order so that Yumí and his wife are never, as Catarina put it, just "a man and a woman together," but instead a child-like dwarf and powerful wife, or a sexless female and a gigantic phallic husband. The "maleness" Yumí wags about in church reaches sexual hyperbole when he, as a hedgehog, brandishes eleven thousand quills. Meanwhile, the *Mulata*'s hermaphroditism and the meat-eating mule's asexuality offer alternatives to female forms associated with male heterosexuality. Castration is by far the most frequent form of sexual transformation in the book. For women, it is explicit; while for men it is figural: for instance, the Sexton's mighty arm which magically shrinks inside his sleeve leaving a limp, cloth member; or the priest's empty glove hurled as a challenge at the devil. While all these sexual metaphors play upon traditional sex roles and often subvert male domination, an analysis based solely on the content of the images goes no further than a critique of male sexual domination. It cannot explain the significance of male and *female* castration nor can it describe the relationship of sexuality to the larger question of how to read this book historically.

Analysing metaphoric content alone is too narrow a focus for this book, not only because content is in a constant state of transformation but because there are no pure forms. The devil, who we are told is Christian, inhabits the body of an Indian; while the demon defined as pagan, takes over the Sexton's body. Corn demons get bound up into crosses made of husks and men get trapped—along with their tears and language—inside wild boars. The most exaggerated of these hybridized forms are the anomalies: the meat-eating mule and the *Mulata* herself. This is truly a colonized world where sexual anomaly and religious hybridization speak for the centuries of cultural cross-fertilization. In this Asturias' images correspond with Taussig's documentation of cross-fertilization in the Yagé visions of colonizer and colonized where the white land owners dream of panthers and wildmen and the Indians see cities, marching armies and stairways to heaven.¹⁵ Domination is less at stake in these images than the simple fact of cultural multiplicity and contradiction. Certainly, the tremendous contradictory tension locked up in Asturias' images of anomaly evokes the very difficult (well nigh impossible) project faced by the colonized as well as the colonizer to continue to make the universe explicable. The anomalies represent logic stretched to the breaking point, but made compact and whole for the sake of historical continuity.

When, in the book, Candanga, calling himself Quiquín and in the body of Yumí, finally squares off against Cashtoc, flirting like the *Mulata*

and in the body of the Sexton, the project of reading the content of the images thoroughly breaks down. At this point what the characters represent is far less important than the terms of their relationship, which is based both on possession and confrontation. This dynamic clearly articulates the historical allegory of Latin America as it has been defined by conquest and colonization. Just as the forces of domination have undergone a series of changes in their political, economic and cultural composition, thus necessitating that domination be re-established with each transformation; so to in the *Mulata* confrontation is depicted as a series of moments—a dramatic squaring off, followed by transition to another form, another level, another squaring off. And finally, as in history, confrontation is very often played out as a sparring seduction, as each new instance of domination attempts to beguile before bringing in the heavy artillery.

We now have a basic understanding of the book's iconography and historical dynamic. In order to flesh this definition out, I urge that we no longer look at the icons themselves or even the relationships between them, but consider now the larger process in which they are all included. The key for how to finally interpret the *Mulata* was given me by my six year old daughter. When I described to her that at one point the character Yumi sprouts thousands of quills and looks like a hedgehog, she stared at me in disbelief and asked, "You mean he went to work like that?" Of course he didn't go to work "like that" or like anything else because he doesn't work—in fact nobody in the book works. My daughter's comment returned me to the question of production.

Now, not everyone reading the book needs a six year old daughter; for Asturias raises the same question—in fact, shouts it throughout the second half of the book in the devil's refrain, "Breeding time." When the book reaches its enigmatic crescendo, the wary hedgehog squared off against the wily *Mulata*, their combative tryst is punctuated by the staccato rhythm, "breeding time, breeding time, breeding tiiiime. . . .", given, I would say, as a clue for how to decipher their confrontation.

"Breeding time," the imperative to *reproduce* is the novel's figural translation of what is really at stake, but not mentioned, and that is production. Sex is the code in which the economics of history have been transcribed. And this is why confrontation takes on the appearance of seduction. Reading the book historically means we cannot stop with its critique of male domination per se. With every transformation and confrontation what's being tested is less a question of who is dominant or by what means domination is established, but under what conditions reproduction (i.e. production) is possible and who will produce.

The fact that *reproduction* signifies *production* is made clear by devil and priest alike. As the priest himself muses, it makes little difference whether the population follows the Church edict to "increase and multiply" or the devil's dictum to "breed." The end result is the same: more bodies for the production machine. Candanga, who is portrayed as something of a modern day capitalist negotiating an insurance policy for Hell,

defines breeding in terms reminiscent of Walter Benjamin's description of art in the era of mechanical reproduction:

Only the first parents were authentic, all other men and women are photographs that are taken from orgasm to orgasm, based on previous photographs and paradisiacal images, with no change in technique: a camera obscura, a shot, a sensitized plate, and the image of the new being.¹⁶

And what of the pagan demons? In Candanga's capitalist version, they too have succumbed to the alienation and commodification associated with reproduction in the machine age: "This young Chimalpín, ignorant like some priests, doesn't know that I have already taken them away (the pagan deities) and that I've put robots in their places, my present functionaries."¹⁷ This is the "industrialization of the species," children born of machinery in motion," where sex as a reproductive act is a metaphor for work of production under capitalism.

The second half of the *Mulata* reaches a riot of fornication, but none of it leads to procreation. This is because there is absolutely no vaginal sex depicted in the novel. The only birth is that of Tazolito, conceived and born through his mother's umbilical, making his birth more an act of engendering than one of procreating. The distinction raises again the *Mulata*'s inspiration in the *Popol Vuh* where the gods are simply created, but humans—once brought into being by the gods—must rely on sexual reproduction to make new individuals.

Most of the seductive energy generated in the *Mulata* stems from its need to invent dozens of ways of having sex without contraception and without running the risk of reproducing. The result is heightened sexual desire coupled with unattainable satisfaction, and the *Mulata* unites both tendencies. Incapable of attaining orgasmic satisfaction in sodomy, and driven to experience something—be it pleasure or pain—she orders the dwarfish Catarina to pierce her body with long hat pins. The metaphor is recreated when she taunts the spiny hedgehog who rolls his prickly body all over her.

Piercing, sodomy, umbilical sex, castration—all represent the denial of genital sex. Even the book's animal kingdom is, for the most part, drawn from the non-genital register: frogs, snails, oysters. Another important animal, the snake, which in nature relies on vaginal fertilization, is in the book used as a refutation of vaginal sex. Women's bodies turn into snakes (the *Mulata* when she is half a woman and the "Virgin with a Rash"), thus appropriating the penis and denying the use of their bodies for heterosexual intercourse. The most prominent animal in the book, the meat-eating mule, explicitly exemplifies the denial of procreation through genital sex. Possessed of a vagina, but sterile, the meat-eating mule is mounted by the priest, who, possessed of a penis, but bound to celibacy, makes their night-long wild ride an enactment of sterile fornication.

Translated historically, the denial of reproductive sex is equal to a refusal to produce. The saturnalian carnival is thus a negation of capi-

talism's primary requirements: to produce surplus and reproduce the work force. The reference to capitalism is based upon dependency economic theory, which sees the Third World—even as early as the Conquest and the latifundia—as part of a global capitalist system. Guatemala is a country whose wealth (possibility for accumulation) has always been its land and a highly exploited labor force. According to the evolution of global capitalism, it has been defined by successive forms of labor control from slavery, to coerced labor for the payment of tribute, and modern day debt peonage. All of these are capitalist forms; all have maximized the production of surplus in the periphery.¹⁸

Because sex is political in the sense of primary production, castration represents much more than the critique of male domination. It is the graphic portrayal of the refusal to produce. And because a woman's sex is the path by which children are born (the conduit of production), the castration of women characters predominates and is more explicit than the book's images of male castration. Finally, the tremendous interdiction placed on procreation/production is what makes the image of the sex-wrapped coconuts so obscene. Obscenity in the sexual register is the equivalent of the emotional horror experienced by a population where reproduction and genocide correspond with capitalism's fluctuating needs for a labor pool.

If we were to end the analysis at this point, we would be left with a very pessimistic summation of the book—the whole of its creative energy focussed on the denial to participate in capitalism's machine. This, however, does not account for the opposite and equally strong sense of frivolity in the book, which derives not only from its carnival atmosphere but is specifically attached to the figure of the Mulata. It is clear that the Mulata embodies subversion. Cast as the necessary compliment to male sexual domination, she meets the challenge of Yumí's open fly, seduces him, only to make him miserable and destroy his wealth.

The Mulata is a more imaginative embodiment of female contestation, which Asturias first attempted to portray, but only partially realized, in the "Tecunas" of *Hombres de Maíz*. "Tecunas" is the name given to all women who abandon their husbands after years of being made to bear all the work and the children. The name derives from María Tecún, the first of the "Tecunas," whose disappearance initiated many magical explanations, making her and all the subsequent "Tecunas" mythical beings. The Mulata represents a more highly evolved "Tecuna"—a way of imagining a woman incapable of being inscribed within a male dominated universe. While the "Tecunas" were thought to turn into stones, the Mulata (the consummate in mythic morphology) can remain human without being human. Woman? or moon? Woman? or man? The Mulata is both and neither. Unlike the "Tecunas," whose freedom depends upon escape from the cycle of production/reproduction, the Mulata cannot be made to bear children. She is absolutely outside the circuit of production, but enters into it by means of seduction; and in so doing, totally disrupts the whole

enterprise.¹⁹

The *Mulata* is the nexus of the book's utopian imagination. In relation to her, all the other carnival figures only partially realize the utopian impulse because, unlike the *Mulata* in whom contradiction is resolved, they articulate contradiction in conflict. The meat-eating mule is foremost among these. With priest aboard, the mule embodies the traditional lenten carnival icon of Fat Man vs. Thin man—the mule who devours and the priest who abstains. The circumscribed unity of the contradiction threatens to explode with each of the mule's wild kicks. Another of these contradictory figures is the highly charged unity defined when Candanga and Cashtoc square off. Here the religious and historical distance between the terms of the equation makes the utopian project even less likely, and unresolvable opposition most probable.

In contrast, the anomalous terms which constitute the *Mulata* are not in conflict. She even overleaps the generation gap when she becomes her own daughter without ceasing to be herself. At the novel's conclusion, with all of Tierrapaulita disintegrating, the *Mulata* simply appears and announces, "I am the daughter of the one I am." In contrast to all the previous hyperbolic magical transformations, the *Mulata*'s dramatic understatement stunningly synthesizes the contradiction between reproduction and production. She has engendered herself a new being without procreating. Without reproducing, she has produced herself as something new. And so, the novel ends with the *Mulata*, the resolved summation of all its conflicting material.

There remains but one unanswered question; and that is: how is it possible for the utopian imagination to be realized in a black woman? Certainly the history of slavery in the Americas and the modern exploitation of black laborers in Guatemala's coastal banana plantations make blackness the sign of exploitation and black women the reproductive ancillary of that equation.

To begin to understand what makes the *Mulata* a uniquely utopian figure, I would argue that she represents both a specific race and a non-race in the same way that she represents a specific sex and a non-sex. Certainly nothing the *Mulata* does or says links her to black culture, black language, or even black physical appearance. She is simply "the *Mulata*," something of a racial alien. This is possible because of Guatemala's marginal relationship to Caribbean culture, included within its geographic arc but not central to the flow of its history. Then too, the *Mulata* is a racial hybrid. This means that while she can be loosely identified with blackness, she can also function as a figure for all colonized people—including the Latin American mestizo.

The *Mulata*'s relationship to race is a crucial factor by comparison to all of Asturias' other novels and stories where the race of absolute otherness—the one singled out for extermination—is the Indian population. In relation to the Indians, the *Mulata* conjures up companionship in social inferiority without being assimilated to the category of social other, which

in Guatemala's racist society defines the "indio" as sub-human. This is possible because black people in Guatemala account for only 15% of the population. For the most part, they are the descendants of slaves brought to Central America during the sixteenth and seventeenth centuries. By comparison to the brutalized Indian population, the black slaves were a privileged and expensive form of labor. They did not toil in the mines or on the latifundia, but served as house slaves, craftsmen and teamsters. By reason of their history, modern Guatemalan blacks are seen as spirited and independent by nature, determined to live off fishing and contraband rather than the sale of their labor power.

Given the history of slavery, coerced labor and genocide inflicted upon the Indians, Asturias would, indeed, have been hard pressed to imagine any utopian possibilities in the figure of an Indian, particularly an Indian woman. The desire to lift Indians and their culture out of their historical condemnation is a major impulse behind Asturias' use of myth; but the impossibility of achieving utopian dimensions is evident in the conceptualization of Indian characters like Gaspar Ilom, the Indian leader from *Hombres de Maíz*, and even the pagan deity, Cashtoc, from the *Mulata*. These figures are perpetually locked in unresolvable conflict with the conqueror. This is not the case for the Mulata whose social marginality suggests something of a correlative to the Indian sub-class, while escaping all of the contradictions associated with colonization.

Finally, because she is a woman, the Mulata avoids assimilation to the only visible form of black exploitation in Guatemala: the use of a small number of black men as laborers on the banana plantations. In this case, sex separates the Mulata from any possible association with the world of production. Indeed, of all the non-workers in the book, the Mulata has absolutely no relationship to labor as compared to Yumí, the woodcutter, and others whose names designate professions, like the priest, druggist and constable. Racially, then, the Mulata alludes to but does not partake of the politics of black labor or the history of Indian exploitation. She is a point of reference to oppression without being inscribed in it. She is race and sex and class. She sets all of the contradictions associated with these terms into motion. And, like the eye of the hurricane, she is their utopian neutralization.

Finally, if the title *Mulata de Tal*, suggests the possibility of ownership, a residue of slavery, "somebody's Mulata;" and if her flirtation with Yumí and the devils suggests possible masters, all her actions negate this interpretation and affirm that she is "nobody's Mulata."

Notes

1. V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, (Seminar Press, New York, 1973), p. 23.
2. M.A. Asturias, "Torotumbo," *Weekend en Guatemala*, (Losada, Buenos Aires, 1968), p. 233.
3. Because it is significant in voodoo culture, metamorphosis occurs in a number of mythic texts from the Caribbean. Notable among these is Alejo Carpentier's *El Reino de Este Mundo*, where the slave leader, Mackandal, and his young disciple, Ti Noel, are believed to assume various animal forms both in life and in death. While some critics tend to see Carpentier as overly exotic, I feel the criticism is unwarranted. His use of metamorphosis is clearly a device for defining the social and historical context and functions in two ways: 1) The changes from one life form to another enable an understanding of different possible social relationships, 2) Metamorphosis after death is the metaphoric expression of a community's need to remain in contact with its past historical leaders as a way of maintaining their on going struggle.
4. M.A. Asturias, *Hombres de Maíz*. (Losada, Buenos Aires, 1968), p. 57.
Sin darle gusto a la patrulla, se echó al río como una piedra, ya no como un hombre. Vas a ver que cuando el Gaspar nadaba, primero era nube, después era pájaro, después sombra de su sombra en el agua.
5. *Ibid.*, p. 204.
6. The use of mask and metamorphosis are not confined to Asturias' mythic texts, but also occur in his social realist novels such as *Los Ojos de los Enterrados*. Here, the fugitive labor organizer undergoes a form of metamorphosis when, escaping from the police, he imbibes a magical herb which produces facial disfigurement. Later in the book, he dons the equivalent of a mask when, hiding amongst Indian laborers in a lime quarry, he, like his fellow workers, is covered in lime dust and, so, is taken for an Indian. In both cases, these realist versions of mask and metamorphosis serve political purposes and suggest that throughout Asturias' writing physical transformation offers a way of articulating the contradictions of political history.
7. See Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, (EDUCA, Costa Rica, 1976), p. 47.

As a young child (age 4-7), Asturias spent much time with his maternal grandparents and often visited his grand father's ranch near Salamá. During this time he played with young Indian children, who taught him how to make figures of clay:

Mi abuelo me dejaba en los ranchos y allá había indiecitos pequeños como yo o un poco más grandes y con ellos empecé a jugar. El juego de ellos principalmente era hacer figuritas de barro, un barro un poco rojo, del color de aquellas tierras. Yo con esto, al mismo tiempo que aprendía las letras, iba también aprendiendo a hacer estas figuras, que eran un poco el trasunto de la mentalidad de ellos, de sus creencias. Hacían perros, hacían ardillas, hacían conejos, pequeños sapos; todo el arsenal natural que conocían lo iban haciendo con mucha habilidad. Yo también fui aprendiendo con mucha habilidad a hacer figuras de hombres, luego figuras de carretas, de caballos, de bueyes. Este fue mi primer aprendizaje junto a los indígenas. Infelizmente no sabía yo, ni lo aprendí, el idioma que hablaban ellos, el "pocomán" o el "man", que es un derivado de la lengua maya.

It is striking that Asturias should regret never having learned pocoman, because in a way he did learn an Indian language whose phonemes and syntax are the little clay figures and their manipulation. That this is the case is clear in the way Asturias mentions that at the same time he began to learn his Spanish "letras", he was also learning the Indian mode of thought, articulated in clay.

8. In 1924, Asturias enrolled in Professor Georges Raynaud's seminar at the Sorbonne on "Myths and Religions of Mayan America." Under the Professor's direction, the young Asturias and a Mexican colleague, José María González de Mendoza, undertook the translation of Raynaud's French translation of the *Popul Vuh*. Asturias describes the task:

Empezamos, pues, a trabajar bajo su dirección, lo que era sumamente difícil porque era hombre de gran exigencia científica, que decía además que no se trataba de una novela o de una obra literaria, sino de un libro sagrado que había que respetar palabra por palabra. (L.L. Alvarez, *Conversaciones*, p. 75-6.)

The combination of this exacting work on the *Popul Vuh* and contact with French Surrealism in the '20's gave literary background to Asturias' later development of the modern mythic novel, of which the *Mulata* is a prime example.

9. The radicalization of Miguel Angel Asturias began with the economic exile of his parents to the countryside (denied work under Estrada Cabrera's dictatorship). Later, as a student, Asturias was an editor of *El Estudiante* which actively sought an end to Estrada Cabrera's regime. While in Paris, he joined with other Latin American intellectuals to organize demonstrations of solidarity for anti-imperialist struggles throughout Latin America. When in 1946, revolution brought Arévalo to the presidency, Asturias began his career as a diplomat, which was greatly enhanced under Arbenz. Asturias was exiled with the fall of Arbenz, however, with the help of many Communist nations, he turned exile into a means for traveling throughout the world and continuing to speak out against imperialism in Latin America.
10. M.A. Asturias, *Mulata*, tr. Gregory Rabassa, (Dell, New York, 1968), p. 15.
M.A. Asturias, *Mulata de Tal*, Obras Completas, Vol. III, (Aguilar, Madrid, 1968), p. 9.
Los Yumí, antes que entrara la noche, se marcharon a su rancho. Adelante Celestino, atrás la Catalina. El, con el sombrero como resplandor, echado hacia la nuca, todo el relente de la tarde empapándole las sienes de olor a palo de bálamo, los pies desnudos, escamosos y ligeros, el brazo en que llevaba el machete echado a la espalda, y el otro doblado al frente cuando humaba. Y ella, terciado el rebozo sobre el hombro derecho, fustanes y enaguas salmón recogidos en la faja corinta, para no arrastrar cola, las trenzas largas, y los pies también desnudos levantando tierra al avanzar, medio sobre la punta de los dedos, sin asentar casi los talones.
11. The deep penetration of envy in peoples' lives is a point Taussig stressed in a talk given at UC Santa Cruz (spring, 1981). It is also painfully clear in an unpublished account of a Colombian peasant family—the mother, a victim of sorcery, who for years has battled illness; the father, whose farm has been the object of sorcery and who desires to become sorcerer as a way of neutralizing the ensorcellment; and their fourteen year old son, who "fears envy and sorcery as an ever present and impalpable nightmare."
12. These may be taken as vegetal phallic symbols, totally in keeping with the book's assimilation of economic and class considerations to the sexual register.
13. Mario Monteforte Toledo, *Guatemala, Monografía Sociológica*, (UNAM, México, 1965), p. 101.
La corona española abolió la encomienda en 1720, lo cual vino a dar mayor sedentarismo a las poblaciones indias sobre sus propias tierras. El "mandamiento", que en realidad era un substituto de la encomienda en lo tocante a forzar a los indios a trabajar para el hacendado, se instituyó durante el primer gobierno liberal (alrededor de 1877) y en 1894 lo reemplazó la "habilitación" o peonaje por deuda, que fue abolida en 1934 durante el gobierno del general Jorge Ubico. Este, en cambio, creó la "ley de vagancia" y "ley de vialidad", que en el fondo tenían el mismo objeto que los viejos sistemas de explotación: forzar al indio a trabajar para el hacendado y aun para el gobierno.
14. M.A. Asturias, *Hombres de Maíz*, p. 12.

15. A comparison of excerpts from yagë dreams reveals that both the colonizer and the colonized dream themselves into the ideological fantasy of the other's world. Witness these statements taken from Taussig's unpublished paper "On the Indian's Back," much of which was given as a talk at UC Santa Cruz (spring, 1981).

"First I saw angels, coming from the clouds," And after this, now it has passed, comes another class of painting. And this forms a street, like in a city, ". . . . Then, finally, emerges a batallion of the army. How wonderful! How it enchants me to see that! I'm not sure how the rich dress, no? But the soldiers of the batallion are *much* superior in their dress to anybody! I went into a street of immense beauty with no garbage—no garbage at all, And then I entered a house that was opposite; thus, with its floor the color of firmament. . . . And here there was a sort of store of books, nothing but books, that were spewing forth gold." . . . (from the dream of an old Ingano Indian).

"Then suddenly came a troop of *sainos* (wild pigs). Then a hurricane, lights and dark shades, like in a movie film. Darkness. Then suddenly I saw the devil. Oh! I forgot to say that after I saw the pigs I saw jaguars. They went away, growling and chattering. They didn't come back. But it was all so awful, so ugly." (from the dream of a middle-aged white colonist).

16. M.A. Asturias *Mulata*, tr. Gregory Rabassa, (Dell, New York, 1968), p. 263.
M.A. Asturias *Mulata de Tal*, Obras Completas, Vol. III, (Aguilar, Madrid, 1969), p. 255.
Sólo los primeros padres fueron auténticos, todos los demás hombres y mujeres son fotografías tomadas de espasmo en espasmo en base a aquellas fotografías e imágenes paradisíacas, sin cambiar los procedimientos: cámara oscura, disparo, placa sensibilizada y la imagen del nuevo ser. . .
17. M.A. Asturias, *Mulata*, tr. Gregory Rabassa, (Dell, New York, 1968), p. 263.
M.A. Asturias, *Mulata de Tal*, Obras Completas, Vol. III, (Aguilar, Madrid, 1969), p. 255.
Este joven Chimalpín, ignorante como algunos curas, no sabe que ya los he recogido, y que he lanzado, en cambio, los "robots", mis actuales funcionarios. . .
18. Wallerstein, *The Modern World System*, (New York, Academic Press, 1974).
Wallerstein defines Capitalism's origins in the sixteenth century when the world economic system came into being, based upon three modes of labor control: slavery in the periphery, coerced labor in the semiperiphery and wage labor in the core.
19. Jean Baudrillard, *De La Séduction*, (Paris, Editions Galilée, 1979).
Baudrillard envisions seduction as the external antithesis of systems of production, which it undermines and subverts:
Or la séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice—jamais de l'ordre de l'énergie, mais de celui du signe et du rituel. C'est pourquoi tous les grands systèmes de production et d'interprétation n'ont cessé de l'exclure du champ conceptuel—heureusement pour elle, car c'est de l'extérieur, du fond de cette dérégulation qu'elle continue de les hanter et de les menacer d'effondrement. Toujours la séduction veille à détruire l'ordre de Dieu, fût-il devenu celui de la production ou du désir. (p. 10).

Las Sorpresas del Virtuoso Compromiso: El Indigenismo de Jorge Icaza

Kathleen N. March
Ohio State University

Luis Martul Tobío
*Universidad de Santiago
de Campostela*

“Desde hace mucho tiempo he expresado que a Hispanoamérica y al Ecuador les corresponde una literatura de combate”,¹ afirmaba Jorge Icaza en 1970. El narrador ecuatoriano es conocido por defender el compromiso en la actividad literaria y por ofrecer una visión ajustada del campesinado andino. Desde la aparición de *Barro de la sierra* (1933) y *Huasipungo* (1934), el escritor se convirtió en un “enjeu” donde todavía tiene lugar un debate entre los que lo consideran un escritor socialista y los que lo definen como humanitario o altruista. Entre los primeros Enrique Ojeda afirma taxativamente: “No cabe duda de que las concepciones socialistas configuran la novela de Icaza” y también: “La acción de *Huasipungo* se edifica sobre las líneas generales de la doctrina socialista.”² Por el contrario, Anthony J. Vetrano se esfuerza por demostrar que el ecuatoriano no es un escritor socialista: “La posición de Icaza es muy humanitaria: está basada en la esperanza de que algún día las clases pudientes reconozcan como sector humano de la sociedad . . . la pobre . . . población indígena” y “la posición icaciana (es) la de un misionero literario y social . . .”³

En otro nivel, los críticos han señalado el esquematismo de los personajes, la fatalidad exagerada con que es conducida la acción y la descripción con tonos excesivamente negativos. A estos argumentos el propio autor y parte de la crítica han respondido afirmando que dicho esquematismo se justifica por los objetivos que se intentan alcanzar en la obra. Ernesto Albán Gómez, en “Presente y futuro de *Huasipungo*,” enjuicia inteligentemente esta argumentación:

Mientras más simple y esquemático fuese el indio, servía mejor a las finalidades del autor; mientras más miserable su condición, más atrofiada su inteligencia y menos sutil su ánimo, más agobiante saldría el cuadro y más fuerte sería la reacción del lector, considerado también como integrante de una clase social más culta y capaz, ésta sí, de comprender y realizar la revolución.⁴

En realidad resulta muy discutible la intención del escritor

ecuatoriano de querer justificar las posibles deficiencias formales por el valor de su propósito social. Pero aún lo es más cuando se comprueba que ese objetivo de reivindicación social es diferente al que el autor declara abiertamente. De la lectura atenta de su producción surgen suficientes contradicciones como para poner en tela de juicio la aceptada opinión de Icaza como escritor defensor del campesinado indígena. Veamos, en el marco de sus cuentos andinos, cómo se manifiesta una desconfianza radical respecto a las clases populares rurales.

Valoración de la naturaleza

Las descripciones naturales de Icaza no suelen alcanzar la riqueza e implicaciones de otros autores indigenistas. Los trazos bruscos, agolpados en una sucesión rítmica igual, remachan una visión compacta y empobrecida. Cada enfoque se impone la tarea de extender un espacio adverso, opresivo y cerrado; siempre privilegiando una reproducción duramente real, nunca relajado en la belleza de un escenario. Precisamente la escasez de tomas generales quiere comunicar una proximidad asfixiante del entorno, a la vez que la elección de elementos-símbolo de lo natural imprimen un aspecto de dificultad, de sufrimiento. El pasado gravita pesadamente sobre esta realidad inamovible y hermética: la tierra no es más que una maldición. Ya se ha dicho hace tiempo que Icaza no está adoptando una óptica indígena; por el contrario, simplemente muestra la interpretación angosta de una ideología opuesta a ese mundo campesino. Según esta mirada nada es nuevo, nada renace en la sierra, la cual no puede ofrecer ninguna sorpresa o enseñanza original. Para la consideración del novelista denunciador de las calamidades, ese ámbito es el hogar de la miseria y de la injusticia sin solución. En todo caso, la belleza "trágica" de los escenarios pertenece al narrador-autor pero no a los personajes, que se encuentran privados de esa capacidad y patrimonio. El sentido de lo laboral y de lo estético necesariamente unidos, aquí se distancian y sólo se trasluce la oscura rutina de la explotación.

El autor selecciona sistemáticamente los aspectos más ásperos de las circunstancias ambientales en las que se mueven los personajes. La mayoría de las relaciones de los indígenas con la tierra están gobernadas por el miedo, por el odio o por la rabia, como se comprueba en "Cachorros" y "En la casa chola". En "Barranca Grande", la quebrada junto a la que viven los protagonistas simboliza el infierno. José y Trinidad viven atemorizados en ese paraje amenazante que colabora con los métodos del cura, desempeñando una función de apoyo a la opresión. Todos los rasgos configuran una concepción en la que Icaza sugiere que el pueblo serrano no es más que un conglomerado de seres sometidos al proceso orgánico. Antes que por su ser de clase social se le define por rasgos naturales-biológicos; los condicionamientos sociales vienen a reforzar su carácter de organicidad amorfa.

Las repeticiones de datos, que se acumulan y a trechos vuelven a

insistir en los mismos aspectos,⁵ buscan crear la imagen propia del naturalismo: la fijeza de la realidad. Efectivamente hay en la obra icaciana un materialismo superficial y detenido, donde nada cambia dentro del enmarcado objetual. Es un mundo bien diferente del que presentan otros autores indigenistas, que a pesar de idealizar el campo y hacerlo santuario de valores imperecederos, no olvidan lo más importante: las causas inagotables de conflicto y transformación. Virtualmente nunca el novelista ecuatoriano hace atravesar o rasga la inamovilidad aparente del nativo con el trazo de su resistencia compacta al dominio gamonal. El silencio, el mutismo, nunca es escindido en lo que tiene de reconcentrada protesta—en ocasiones solemne—como símbolo de una conciencia clara que está detrás de ese silencio; sólo aparece en su absoluta identidad como signo exclusivo de la impotencia. Silencio de la tierra, silencio del indígena, roto casi exclusivamente por un gorgotear de palabras, de frases nunca completadas. Dualidad inevitable del murmullo confuso del ser quechua hecho lamento desde los tiempos de la Conquista.

De este modo, resulta evidente que los personajes nativos parecen vivir de espaldas a la realidad natural, excepto en el nivel de relación más factual—aunque sólo sea por el hecho inevitable de vivir en ella—como si la naturaleza no fuera un objeto de pensamiento y sólo la confrontación rompiera esta insensibilidad. El indígena está incluso en su pequeño cerco de atraso y pobreza que le incapacita para una actividad superior. La consecuencia es el empobrecimiento de su mundo interior, al no revelar ninguna reacción o capacidad intelectual o productiva de un corpus cultural. Pero es que el novelista no muestra tampoco simpatía o comprensión hacia las costumbres, creencias o manifestaciones culturales indígenas.

Icaza comienza por silenciar o no tener en cuenta toda la riqueza legendaria y mítica como resultado primero del contacto del indígena con su contexto natural. En un segundo instante, el tratamiento de estos signos culturales es juzgado negativa o unilateralmente, y sobre todo como exponentes de una condición atrasada. En “Barranca Grande” o “En la casa chola”, las creencias nativas son identificadas o reguladas bajo un mismo tratamiento de superstición vulgar, características de su mentalidad. Esa naturaleza supersticiosa funciona como representante típico de toda la cultura. Tales ideas actúan de forma particular, como determinantes psicológicos más que como superestructuras sociales. El campesino tendría una psicología moldeada por rasgos degradados que se convierten en la clave de su actuación social. En otras ocasiones la superestructura cultural es rechazada como consecuencia lógica después de haber sido deformada con ironía despreciativa. No es una casualidad que aquélla se conecte con brujas y curanderas, figuras fácilmente destituibles para una mente racional y “civilizada”. En consecuencia, el mito no sería otra cosa que una colección de supercherías e historias que llenan de temor la vida diaria del quechua, además de ser un signo revelador de las relaciones de sumisión que mantiene con la naturaleza.

En resumen, se destaca en este acervo popular legendario lo que tiene de atraso, de irracionalidad y de ignorancia, pero nunca lo que contiene de conflictividad, de dinamicidad, puesto que aquél no es una simple sistematización gratuita. En última instancia, la mentalidad y el pensamiento indígena es de la misma índole que la religiosa católica: irracional y metafísica, con la diferencia de que ésta es más poderosa y hábil. De esta manera, el narrador ecuatoriano viene a reafirmar la capacidad y supremacía de las clases dominantes en el nivel político, aunque como compensación ofrezca el escaso consuelo de someterlas a la crítica moral.

Icaza pudo reflexionar de qué modo lo mítico, las ideas tradicionales, a causa de los conflictos de clase, se escinden, cómo se superan, cómo se manifiestan en ese pensamiento "primitivo" las invariantes de igualitarismo o justicia. También pudo reflexionar cómo se desenvuelven las luchas entre ideas viejas y nuevas. En definitiva, todos son problemas objetivos de la relación ideología \longleftrightarrow práctica social. Por desgracia, en su lugar se instala una imagen superficial de las contradicciones sociales y de los medios para superar las limitaciones objetivas. Todo ello es sustituido en buena parte por una problemática y una interpretación psicologista que pretende dar explicación del fenómeno social en oscuros complejos vagamente freudianos.

Caracterización de la clase campesina

El objetivo primordial de Icaza es mostrar la condición del campesinado—descrito con una minuciosidad especial y una persistencia infatigable—concediendo atención principal a su estado subjetivo, al asumir que el conocimiento de su interioridad permitiría descubrir las causas más profundas. Por esta razón lo psicológico tendrá una importancia que ya aparecía en sus obras teatrales con las que inició su carrera de escritor. Las acciones de sus dramas describen conflictos de una clase media urbana enzarzada en una problemática racial de ocultación de sus orígenes indígenas, lo que es causa de actitudes esquizofrénicas y sádicas insertas en situaciones efectistas. Temática que desembocará en los cuentos urbanos de *Barro de la sierra*.

En sus cuentos rurales se observa cómo dentro de los encuadres naturales los espacios del relato están siempre bajo el signo del confinamiento y la separación. Las laderas y campiñas están cerradas por la sequía, el hambre o el temor, rodeadas por el muro huracán de las haciendas. Sus moradores yacen autoenclausados en las hundidas chozas que cobijan una vida casi subterránea. Se quiere dejar bien claro que la sierra resulta un espacio extraño e insolidario. El enfoque narrativo se allega a los interiores, a los ambientes espesos de las cabañas y boliches. La sensación de agobio, pesantez y angustia se transmite por las referencias a los malos olores, oscuridad y estrechez, los cuales forman como un segundo perímetro previo al último círculo: el de la mente campesina. El narrador

parece que quiere que el lector descienda a un nuevo infierno.

Por añadidura, en el seno de la comunidad campesina no se manifiestan sentimientos colectivos; los protagonistas de "En la casa chola", "Barranca Grande", "Cholo ashco" o "Exodo" viven aislados sus conflictos. La angustia y la desesperación de esta soledad conduce al autocastigo, al nacimiento de complejos, a la fantasmagoría psicológica que pretende dar razón de esa insolidaridad o incomunicación, prefiriendo vivir en la interioridad de cada uno a pesar de experimentar circunstancias semejantes. Para este drama de la opresión y la miseria no hay alternativas, nada lo contrarresta, y la degradación de los personajes se convierte en el proceso ineluctable de la acción. Una atmósfera negra conlleva la puesta en escena de un realismo llamativo y basto. Escenificación que sirve ante todo para desarrollar el aspecto subjetivo del relato.

Por todo esto, lo psicológico adquiere un valor determinante dado el rol que se le otorga a ese estado, ya aludido, de superstición, de sometimiento a reacciones confusas, de desconfianza. El factor psíquico cobra un rango superior al de las determinaciones sociales, y a través de un proceso de inversión, los avatares y hechos reales vienen a corroborar el diagnóstico mental. Este planteamiento entre subjetividad y objetividad oculta consecuencias implícitas más graves. Es decir, debido a este carácter del campesinado, ellos mismos se vuelven cómplices de la opresión que sufren. La anciana madre de "En la casa chola", desgarrada en sus monólogos por una conciencia que se acusa de no tener coraje—"la humillación de siempre", "los años de opresión"—es lo que le impide resistir. La convicción de que su falta de entereza y de valor es la razón de su postración provoca que hunda sus brazos en las llamas en un acto de violencia impotente y automutiladora.

De la misma manera, en el comportamiento de los dos enamorados en "Barranca Grande" y en las escenas innobles del boliche en "Sed", se argumenta que la culpa de las humillaciones y violencias padecidas es también de los nativos. Un paso más en esta lógica se encuentra en las luchas familiares de "Cholo ashco" o "Cachorros", donde ellos han asimilado en su seno la violencia injusta de los patrones. Queda establecida así una homogeneidad entre clase dominante y dominada, por la que aquélla establece de forma completa su sojuzgamiento. Se anula todo convencimiento en un principio irreductible, heterogéneo, a ese poder.

En los relatos icacianos se registra una limitación importante en la medida en que no existe la idea de una posible emancipación del campesinado o de superación relativa de su estado; por tanto, la lucha contra los gamonales, contra los aparatos ideológicos y represivos no sale de un girar en el mismo sitio. Sin duda, Icaza está deslumbrado por la fuerza del poder latifundista, pero precisamente por no dialectizar ese poder, por considerarlo absoluto, sin cuestionar su origen y su relación con los oprimidos,⁶ le lleva a estimarlo como omnipotente. Por eso, no es sorprendente que se vehicule la idea de que en las rebeliones contemporáneas como en las pasadas nada cambia por mínimo que sea,

estableciéndose una simetría perfecta entre rebelión y opresión. La selección de la escena de la iglesia al iniciarse "Barranca Grande" es significativa como ejemplo de un dominio sin fisuras: la clase dominante—representada en el cura—y la campesina son dos imágenes perfectamente acopladas, ésta producto exclusivo de la primera. Nada quiebra ese reflejo. El campesino es privado de toda fuerza propia, subversiva, y se proyecta como un objeto pasivo de una opresión o de una piedad. En consecuencia, no hay futuro, el devenir no supone ninguna acumulación, no comporta una huella que desnivele un engarce exacto; todo se resuelve en una repetición obstinada: "Una humedad viscosa—la misma que sin duda paralizó a sus antepasados más remotos a la vista de arcabuces, espadas, armaduras y caballos—les hundía en la evidencia de su condenación eterna."⁷

Significativamente, los desenlaces de los cuentos vuelven a restaurar o dejan intocados un estado similar al inicial del cuento. Nada ha cambiado excepto el autocastigo o la muerte de los personajes indígenas, viniendo a comprobar la certeza de la afirmación: "Donde nada cambia los hombres mueren."

Este análisis pesimista y escéptico de Icaza crea un sentimiento de derrota y descompromiso, que la indignación aducida no es capaz de contrarrestar. Sin embargo, una interpretación que tan claramente bloquea toda alternativa posible a ese mundo tan perfectamente sellado por la opresión, conduce a sospechar que el autor está ofreciendo una solución implícita. El autor conduce al lector por todas las fases de su argumentación pero deja que tome solo la conclusión inevitable. Si ese espacio recluso existe tan dolorosamente, a la fuerza tiene que estar reflejando un ámbito correspondiente de lo abierto, de la actividad, de la liberación: el mundo de la ciudad.

De la creencia profunda de que el campesinado serrano no tiene capacidad de emancipación, proviene la noción complementaria de regeneracionismo. Esta corriente ideológica se entronca en el novelista ecuatoriano con la ideología del mestizaje, solución pequeño burguesa al problema indígena, elaborada entre otros por R. Rojas y Vasconcelos. También para Icaza, que sostenía que: "Lo más importante en el indio vivo—*como yo le llamo*—es su proceso de acholamiento"⁸ como para los grandes teorizadores, el mestizaje es inevitable y aconsejable pero sólo cumplirá sus objetivos en la medida en que lo indígena quede sometido, asimilado o depurado y que, naturalmente, esa asimilación esté dirigida por los mismos mestizos. Se consume así la anulación de lo indígena por su aparente incorporación pero con la supuesta compensación de que suministraría lo *original* a la "nueva" y "superadora" unidad. Lo autóctono que a primera vista tendría un rango igual a la aportación europea, en realidad quedaría recluso al papel de curiosidad carente de valor funcional. La idealización de lo indígena está en relación directa con su marginación práctica. Como es de suponer el término *síntesis* aparece constantemente. El concepto de fusión (de clases), de colaboración, no es

otra cosa en el plano político que el reformismo y el idealismo en la teoría. En concreto, la idea del *hombre todo* de Vasconcelos es expresiva por lo que revela de unificación, de suma y nunca de división. Por encima, este hombre sintético tendría una misión providencialista en el mundo. En pocas palabras, el viejo sueño de Sarmiento referido a las nuevas repúblicas americanas, se aplica ahora a los mestizos.

De hecho, la unión de lo occidental con lo autóctono en un terreno abstracto, sólo sirve para "olvidar" las consecuencias reales que se ocultan en la fraseología apasionada de una nueva América. Armas principales por las que se quiere llevar a cabo este proyecto son la escuela pública y la educación (¿Qué educación? ¿Qué escuela?). Se pretende hallar la solución al problema socio-racial por medio de un típico aparato ideológico y con una lógica idealista: cambio de mentalidad ↔ cambio social. Significativamente, ante el problema de la lengua no vacilan en efectuar una escisión muy clara, rechazando las lenguas indígenas por la lengua dominante, el español. La unificación lingüística y educacional por decreto suele ser signo inequívoco de las políticas represivas burguesas. Curiosamente esta confianza en el mestizaje se manifiesta en Icaza también en la propia evolución de su obra. Después de *Huasipungo* prácticamente todas las narraciones concluyen por tratar los problemas de los cholos urbanos; la trayectoria puede partir del campo pero indefectiblemente acabará en la ciudad.

Sin embargo, un indicio que puede revelar la conciencia inestable de las posiciones ideológicas del escritor radica en la evolución de las constantes supresiones y nuevas redacciones de cuentos y novelas. Ya en un artículo de Ross F. Larson del año 1965, se llamaba la atención sobre el gradual cambio ideológico de Icaza respecto al indio, que se manifestaba en las revisiones de *Huasipungo*. Para este crítico, no obstante, lo fundamental era la intención de pulir las deficiencias artísticas de la novela, y para ello se basaba en las declaraciones del mismo autor: "Hice la revisión de la novela llevado de un deseo de darle mayor claridad para el mundo internacional . . . En tal virtud me vi, casi obligado, a la revisión."⁹ Si bien es cierto que el novelista alivia, flexibiliza algo la expresión, el argumento es más alarmante que tranquilizador. En sus palabras hay la intención de querer reducir su acción a un marco aséptico, casi técnico.

Por otra parte, Larson no menciona la amplitud de estas prácticas y que incide notablemente en los cuentos—por ejemplo, en el desenlace de "Sed"—donde hay importantes revisiones y no tanto porque "la dificultad de las traducciones en los giros y en las palabras se hacía cada vez más infranqueable,"¹⁰ como vuelve a decir el novelista, sino porque, al contrario, esas palabras podrían resultar demasiado reveladoras en más de una ocasión.

En contraste, o mejor en complemento, con estas variaciones se halla el hecho incontrovertible de la persistencia de sus ideas. A lo largo de su vida el autor ecuatoriano mantiene los mismos esquemas y convicciones de sus años iniciales, esto es, por un período aproximado de cuarenta años,

desde 1928 a 1972. En una entrevista del año 1959, seguía sin percibir las debilidades ideológicas de *Huasipungo*: "El indio en el Ecuador sigue en la misma situación, *Huasipungo* tiene una actualidad absoluta ahora mismo."¹¹ Y en el segundo de los tomos de su última obra, la trilogía *Atrapados*, incluye su pieza teatral *Flagelo*, una de las más truculentas, escrita en el año 1936. Esta unión de principio y fin parece confirmar que Icaza escasamente llegó a comprender los factores de cambio que, sin embargo, le obligaron a raspar aquí y allá sus producciones.

Interpretación de la rebelión popular

Icaza culmina su análisis del campesinado serrano aportando una reflexión sobre un aspecto definitivo de su ser: la rebelión. El autor viene a situarse en un terreno más netamente político, donde las formulaciones tienen mayor concreción y las soluciones una claridad meridiana. A diferencia de otros relatos, en *El nuevo San Jorge* no hay protagonistas que vivan en un aislamiento irremediable; a primera vista, comparten unas preocupaciones y se agrupan en torno a ideas y temores comunes aunque desafortunadamente este protagonismo se difumina en una multiplicidad impersonal y confusa.

En la primera secuencia, situada en el espacio "enfermo" de la ladera—como es de esperar la descripción que abre el relato posee tintes hosc—los campesinos víctimas de la sequía se esfuerzan y se agitan en esta situación crítica. A través de los diálogos, de las acotaciones del narrador se perfila la imagen de unas gentes desconcertadas que basculan entre el pánico y "algún instinto mal amansado", entre las prácticas supersticiosas desesperadas y las rencillas mutuas: "Bajo la esquivada actitud de las mujeres y de la vieja superstición de todos fue agrandándose la imagen pavorosa" que "llegará por las tinieblas . . ."¹² Dos consecuencias se pueden extraer de los primeros compases del relato: la ignorancia popular o su reacción irracional respecto a un fenómeno natural (la sequía) y la atribución de un poder omnímodo al gamonal. De esta situación bloqueda son sacados por un personaje que es calificado sistemáticamente con sintagmas como: "voces y gestos enloquecidos", "su mirar un poco extraviado—sin franqueza tal vez, con locura quizás", "escuchándose en su aparente demencia", "voz enloquecida". ¿Qué puede significar la locura de Cardona? ¿Por qué el autor lo selecciona como futuro líder? Este hecho abre una serie de posibles interpretaciones: vendría a insinuar que lo político, en el caso campesino es un asunto propio de una materia psicológica confusa y turbia. O también, esa figura podría evocar una degradación voluntaria de lo que tiene una rebelión de utopía, de necesario proyecto ideal y optimista, consustancial a toda revuelta pero que aquí es caricaturizado y rebajado hasta esa forma de visionario trucado y enfermizo. Y todavía algo más, claramente se señala la locura que supone rebelarse, la vanidad de tal empeño. ¿Qué pensar de unos campesinos que eligen a un demente como dirigente? ¿Qué conclusión se puede sacar de esta elección en los términos en que la

formula Icaza? El desenlace está ya a la vista: es preferible trazar un lamento sobre la condición indígena antes que reconocerle su capacidad de revuelta.

Icaza comienza así a describir la rebelión popular y los medios de que se dota para resistir, pero su deformación es tan intensa que se hace irreconocible. Toda la problemática se tergiversa en una esquematización en la que la voluntad de lucha, de elección de directrices y representantes, se simplifica en una reacción psicológica: de la postración primera a la exaltación casi religiosa; del "clamor de misericordia" a la "fe sin tasa" por el descubrimiento de un "salvador". El narrador andino está argumentando que las creencias primitivas impiden que el campesinado se dote de las ideas y procedimientos adecuados de lucha. No poseen un conocimiento ceintífico de la realidad sociopolítica; no obstante, llevados de la fuerza justa e ingenua de sus anhelos, terminan por confiar en soluciones irreales. De ahí que lo que ellos aceptan como salvación es fruto de algo que acontece de forma extraordinaria, improvisadamente: la suerte puede depararles un redentor. Icaza en vez de meditar rigurosamente sobre las dificultades de la revuelta—lógicamente en el marco imprescindible del nivel de formación de la clase campesina—ha preferido reducir todo a una pirueta teatral.

La segunda secuencia describe la derrota del gamonal que tiene lugar en el espacio cerrado de la hacienda. Desde este instante se extiende el proceso del cholo Cardona, desde su proyecto de acabar con el patrón hasta la traición final al pueblo serrano. Efectuándose de nuevo la conocida sustitución de las claves objetivas por otras psicológicas, Cardona arrebatado por su conflicto socio-racial interior, por su megalomanía, despliega una problemática de la identidad individual. El patrón es vencido como resultado de haber superado su visionario opositor su condicionamiento enajenado. En medio de un histerismo efectista se convierte en el nuevo señor de la comarca. Para hacer más reales e irrefutables los hechos, su comportamiento está balizado de monólogos, pulsiones confusas, obsesiones que le someten a sentimientos alternativos de doble personalidad. La última etapa del relato recoge la nueva tiranía y su esperada aceptación por los campesinos.

No es difícil extraer una serie de conclusiones inmersas en el cuento. Para comenzar, el autor concede virtudes humanas fundamentales al campesinado aunque estén enajenadas. Para acentuar esta consideración los dota de una cierta ingenuidad que con facilidad adopta la forma de infantilismo. Segundo, el campesinado es incapaz de promover una actividad de lucha social. No puede actuar como clase política. Tercero, aquellos representantes que dicen defender al pueblo, incluso aquéllos que salen de su mismo seno, lo tracionan por efecto de su propia condición y porque el poder corrompe. Cuarto, la rebelión popular no hace más que sustituir un dictador por otro. El nuevo orden en vez de superar al viejo, se fusiona con él, por lo tanto, no hay cambio cualitativo, sino sólo estructural. Bajo una forma nueva pervive la vieja opresión: la sonrisa y

satisfacción final del gamonal. Por lo mismo, el poder (el estado) es caracterizado como un principio metafísico, es el Mal: El dragón. Este planteamiento concibe la historia como una repetición de situaciones de opresión inacabable. La conclusión del cuento no puede ser otra que: el pueblo seguirá jugando eternamente el papel de víctima injusta.

Pero el desenlace del relato proporciona otro elemento más de interés. Icaza intenta dar explicación de un hecho que suele resultar inexplicable: la aceptación por el pueblo de la opresión e incluso su apoyo a ella. Partiendo de la circunstancia de que no comprenden el cambio de Cardona, desgarrados entre la evidencia palpable y su sencillez o simpleza espiritual, sin la sutileza necesaria para descubrir los vericuetos políticos del nuevo amo, se desarrolla en ellos un conflicto moral y psicológico que resultará en un complejo de culpabilidad. Esta es la causa, según el novelista, de que veneren y apoyen el nuevo orden, por más dolor que les produzca. Esto conduce a admitir que el poder dictatorial es apoyado por la masa popular en virtud de una pulsión moral o psíquica. El campesinado serrano colabora con su propio verdugo: "Conflicto que se resolvía a diario rumiando un angustioso sentimiento de culpa. Hombres, mujeres, ancianos y niños creyeron entonces que para salvarse . . . era necesario venerar sin medida al santo ofendido, quien, en evidencia, sólo era un nuevo dragón de cara de víbora y patas de buey."¹³

Es muy cuestionable esta interpretación icaciana por la que la resistencia aparece maniatada en el interior mismo de los agentes. Pero el problema surge precisamente desde el momento en que Icaza al neutralizar la fuerza de ruptura del campesinado, está anulando el principio de rebelión, el sujeto del cambio social, su motor mismo. Una vez más se explica por qué la sierra es un mundo detenido. Están relacionados con esto los conceptos de la huida y lo atrapado. Para Icaza todos están sometidos a la malla estrecha de la estructura social. Como se afirma *En la realidad*: "¿Y quién no está atrapado por lo que es y representa dentro de un sistema?"¹⁴ El movimiento por esa red social sólo es concebido como un derivar marginal: la huida, la cual termina, al final de su trayectoria, por afirmar la soberanía de lo atrapado. La fuga interior o física vendría a ser el signo de la impotencia popular para enfrentarse a la clase dominante.

Como ejemplo de dos actitudes diametralmente opuestas a la icaciana podrían mencionarse la obra y actividad personal de Manuel Scorza y José María Arguedas. El primero manifestaba en una entrevista:

No se trataba de contar mis recuerdos, sino de expresar un capítulo excepcional de una lucha que hacía 400 años carecía de testigos. La magnitud de la resistencia de los quechuas contra sus opresores es desconocida. Han existido demasiados intereses en esconder esta historia . . . Se habla trágicamente del "silencio indio", de "la indiferencia de los indios", "Los ojos de piedra del indio". Eso no existe. Lo que pasa es que había que estar *detrás* de esos ojos, como estuve yo.¹⁵

Y el segundo decía que su única ambición había sido la de

volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o "extraño" e "impenetrable" pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró un gran pueblo: se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad.¹⁶

El lenguaje de la protesta

El tipo de indigenismo y de interpretación social que promueve Icaza tiene que analizarse en relación con su reflejo en el plano estilístico. Esta tarea ya fue emprendida por A. Vetrano en su libro *La problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza*,¹⁷ pero el análisis de este crítico no concuerda con nuestros argumentos. Este afirma que Icaza usa un lenguaje auténtico, que representa fielmente el habla de la sierra ecuatoriana. Vetrano no está solo en su evaluación; en numerosas ocasiones se ha elogiado la selección icaziana de elementos lingüísticos populares. Según Enrique Ojeda, "Icaza tiene el raro mérito de haber integrado el lenguaje de la gente del pueblo al mundo de la expresión artística."¹⁸ Incluso en las palabras del propio autor se encuentra esta afirmación:

Hemos logrado romper la forma española del pensamiento en beneficio de nuestra propia construcción mental y emocional. Hablamos en hispanoamericano—debemos construir nuestros pensamientos escritos con expresiones propias de nuestro mundo.¹⁹

En primer lugar, hay que destacar la ambigüedad de las afirmaciones citadas: ¿Cuál es el lenguaje del pueblo americano? ¿Es igual en México que en Argentina o en la sierra ecuatoriana? ¿Es igual el que habla un proletario que un patrono? ¿Es exclusivamente el castellano o puede ser una de las muchas lenguas indígenas que se mantienen en América Latina? Ignorar el conflicto diglósico o el monolingüismo no español es distorsionar las circunstancias sociales de acuerdo con un proyecto ideológico muy determinado. Dado el carácter social del lenguaje y dado que Icaza crea un habla especial para muchos de sus personajes, es preciso identificar la ideología representada por este estilo literario.

Cuando Icaza afirma que "hablamos en hispanoamericano" con las correspondientes estructuras mentales, el lector se pregunta quién es ese *nosotros* y si engloba a narrador y personajes indígenas. La mentalidad diferente ¿Es la deformada y supersticiosa de los quechuas o la de los blancos y mestizos? El novelista quiteño contradice su propia afirmación de un lenguaje hispanoamericano al hacer en sus obras una distinción palmaria entre el lenguaje de los personajes campesinos y el del narrador. Por "hispanoamericano" cabría entonces imaginar que Icaza se refiere a la lengua más cercana a la lengua standard, lo cual significaría la exclusión de los personajes representativos del pueblo, irónicamente los que con más

razón podrían llamarse americanos.

En el nivel lingüístico nos encontramos de nuevo con la ideología del mestizaje. La lengua del discurso narrativo, por más que se busquen expresiones de las "estructuras mentales" del hispanoamericano, revela un claro predominio de la lengua española: lo indígena sólo aparece principalmente como puntos léxicos que salpican esa lengua standard.

Ya se ha señalado que para el escritor ecuatoriano hay un hecho fundamental: la diferencia racial equivale a una diferencia psicológica y social. Lógicamente tal distinción se extiende a, o tiene su equivalente en, los hábitos lingüísticos de los personajes. Los indios quechuas tienen su propio idioma cuya presencia está reflejada en menor o mayor grado en su diálogo extra-literario. De ahí que Icaza se haya visto obligado a darles una forma de expresión que rápidamente los distingue de los personajes no indígenas. El lector recordará las alteraciones fonológicas que indican una pronunciación incorrecta del español y cuyo carácter oral contrasta con el lenguaje del narrador tal vez "hispanoamericanizado" aunque dentro de la norma culta, como ya se ha apuntado. Pero muy raramente el narrador atrae la atención hacia la existencia de ese otro código no castellano. La lengua nativa no recibe ningún apoyo ni justificación de su presencia en el contexto lingüístico que tiene como lengua oficial el español. Si embargo, según H. Giles: "Generally, speakers from minority ethnic groups who use ethnic phonological variants in their speech are downgraded."²⁰ Lo cual señala que en un primer nivel de expresión la población campesina está estigmatizada. De hecho Icaza se vale del quechua, o ciertos de sus rasgos, para intensificar la apariencia culturalmente degradada de sus indios. Estos causan la impresión de hablar deficientemente el idioma oficial y de prestigio.

La falta de igualdad lingüística sobrepasa los límites de aceptación oficial y social y no tarda en unirse al status psicológico; en la prosa icaciana el bilingüismo incompleto y deficientemente concebido de los indios funciona como una señal de inteligencia inferior. Además, el contacto de los quechuas con dos idiomas resulta ser una desventaja, tanto en la sociedad en la que se mueven como en la relación con el lector, obligado a hacer mayores esfuerzos por entenderlos. N. Page ha apuntado el peligro de utilizar un diálogo demasiado "realista"²¹ precisamente por las reacciones negativas que puede provocar en el oyente (=lector). Este crítico menciona algunas alternativas para el texto literario, tales como la reducción paulatina de rasgos no propios del lenguaje standard una vez establecido el tipo de habla del personaje; y/o la indicación metalingüística del código empleado en un diálogo dado. Icaza prefiere fijar un estilo "aindiado" o "quechuizado" que sirve para caracterizar a todos los indios que aparecen en sus obras, técnica que hay que cuestionar por su tajante monolitismo. Icaza semiotiza su habla, pero no la de los indígenas.²² Es decir, que en un caso tiene conciencia de la mediación literaria, en el otro no, o solamente de signo opuesto.

Acaso no sea lo más importante la distorsión acústica del diálogo

campesino, porque la práctica vuelve más familiares los cambios y su modelo. Por si no fuera suficiente esta barrera, y aunque se ha dicho que apenas se hacen menciones metaligüísticas, hay algún que otro caso en que el narrador señala algo que no parece comprender o no considerar de interés para el lector. Así, en "Cachorros," se explica cómo la curandera lleva a cabo un tratamiento "mientras murmuraba extrañas oraciones en quichua." Los términos quechuas ininteligibles aparecen aquí por referencia (en otros casos, aparecen directamente), pero levantan una barrera en la comunicación, aislando a los campesinos de sus hipotéticos defensores. Aun cuando no alcanzan el aislamiento o rechazo del hablante por parte del lector, el léxico indígena es perjudicial en la forma con la que se le atribuye al usuario. Este resultado contradice el supuesto propósito y logro de la "autenticidad popular" atribuida al autor ecuatoriano.

El examen de los términos quechuas empleados revela una organización cualitativa que es delatada por la presencia cuantitativa. De especial interés son palabras como *ashco*, *carishina*, *chagra*, *guarmi*, *longo*, *pongo*, *ricurishca*, *manavali*, *runa*. Como se ve, abundan los vocablos para las relaciones sociales, personales o sexuales, situaciones en las que el indio/india se comunican o sufren el menosprecio de un opresor. Fácilmente se asocia la lengua quechua con un grupo o individuo despreciable. Lo que es peor aún es la imposición del punto de vista del blanco sobre la consideración que el indio tiene de sí mismo. Un ejemplo significativo es este monólogo del peón taita José en "Cachorros," mientras contempla la posibilidad de pedirle un adelanto al patrón para el hijo que va a nacer:

¿Dará veinte sucres al pobre runa? ¡Qué ha de dar, pes! . . . Peru yu he de decir, pes: "Taitiquitu, boniticu, pur vida suya, pes. Un adelantico para la guarimi que quiere parir nu más . . ." ¡Caraju! ¿Nu dará duru comu otras veces? Pur atrevidu, pur runa brutu, mañosu.²³

Es decir, lo que es un término no connotado negativamente para el quechuahablante—*runa* 'hombre, ser humano'—en este contexto se convierte claramente en designación despectiva del indio, ejerciendo una degradación de su lengua que corresponde a la social.

De forma semejante, falta el vocabulario relacionado con la naturaleza e indicativo de la no-comunicación hombre indígena/mundo natural que se señaló antes. Sólo abundan unos cuantos nombres de animales, connotativos de la suciedad o de algún otro rasgo negativo, por ejemplo, *ashco* 'perro', *cuy* 'conejillo de Indias', *cuichi* 'cerdo'. Así mismo hay un número limitado de palabras que se refieren a las "supersticiones" de la comunidad.

También en el nivel sintáctico se percibe un intento de Icaza por establecer una caracterización lingüística para los indios. Esta vez la técnica no está del todo motivada por estructuras formales de la lengua nativa y en realidad delata una actitud de prejuicio soslayada por la crítica, que resalta positivamente el realismo del autor. Los diálogos de los

personajes quechuas presentan una periodización frásica mucho más breve que la de los cholos o gamonales blancos, aunque el aumento pueda ser gradual, sobre todo en el caso del mestizo inseguro de sus orígenes. Tanto en los diálogos como en los monólogos los indios se muestran incapaces de expresarse, si no es con frases entrecortadas, quejumbrosas y gramaticalmente incorrectas, por no decir poco lúcidas. En suma, cada acto de habla sirve para reforzar la supuesta falta de inteligencia y capacidad de raciocinio. De este modo, su lenguaje discursivo indicaría que el indio es inferior por motivos innatos o que difícilmente se podría mejorar su condición. De nuevo, lo social se vuelve patológico, esta vez en el plano verbal. Un ejemplo de la incapacidad expresiva que actúa para sugerir una deficiencia mental es el siguiente monólogo de la india ("longa") Trinidad en el relato "Barranca Grande":

Taitiquitu. Amu. San Vicenticu. Ampárame, pes. Taita cura dice que tuditicu infiernu para pobres naturales de amaño. Para . . . Para nosotrus, pes, taitiquitu. Soliticu en paila grande, en candela de cerru, entre diablos de Barranca Grande. Nu es pur maldad que nu casamus . . . Nu es por carishina . . . Nu es por pecadu . . . Nuuu . . . ¿Pur qué también será, pes? Longu . . . Mi longu José aquí presenticu . . . Uuu . . .²⁴

Hay que volver a recordar que Icaza efectúa frecuentes modificaciones de sus obras. De este pasaje hay al menos tres versiones, cuyo efecto no se analiza aquí, pero de todas ellas se puede decir que ninguna alcanza un estilo mínimamente standard. Si bien se alargan ligeramente los períodos sintácticos, en éste y los demás casos permanece el 'lamento' o grito frustrado en coro.

Nadie pretendería que en una obra literaria no se tuviesen en cuenta rasgos del habla popular; la técnica es relativamente abundante. No obstante, su empleo es un arma de doble filo. Con demasiada facilidad deja de ser caracterización auténtica para convertirse en otro elemento degradante más de los personajes. Y si, como en este caso, el contenido del discurso prácticamente nunca abarca un nivel de comprensión ni siquiera mediano, la expresión abrupta, estática en su repetición fatigosa, sigue socavando la posible imagen de un campesinado capaz de una vida normal.

El tema del lenguaje literario del indigenismo (o de la literatura que trata de una situación de contacto entre dos grupos lingüísticos) todavía está por analizar.²⁵ Algunas de las limitaciones impuestas al escritor por un público lector no quechuahablante han sido apuntadas parcialmente aquí. Muy conocido es el caso del peruano José María Arguedas, quien confesó haber dedicado gran esfuerzo a la creación de un lenguaje-puente entre las dos culturas. El resultado no es auténtico, sino verosímil, pero hay algo más importante: no traiciona el universo indígena ni cultural ni lingüísticamente. Al quechua de Arguedas no se le resta la dignidad que al indio de Icaza le falta. Algunos de los rasgos lingüísticos del estrato indígena son los mismos en ambos autores; los diferencia, no obstante, la

frecuencia y la flexibilidad de empleo, lo cual nos permitiría hablar de retrato (Arguedas) frente a caricatura (Icaza). Otro autor peruano, el exiliado Manuel Scorza, muestra su fuerte conciencia del peligro que acarrea una "auntenticidad discursiva" en los diálogos literarios. Aunque sus personajes son principalmente indígenas de la sierra peruana, Scorza les da un lenguaje standard, lleno de metáforas y expresiones humorísticas pero también serio y racional cuando viene el caso. Según la afirmación reiterada del escritor: "Mis personajes eran moralmente impecables. Por eso no quise atribuirles un castellano macarrónico."²⁶

El análisis del lenguaje literario desde la perspectiva socio-lingüística revelará elementos tal vez no percibidos anteriormente, al menos de modo directo. También se relaciona con el concepto de la "visión desde dentro" tantas veces atribuida al indigenismo o usada para criticarlo si falta. Según A. Cornejo Polar, no hay que exigirle al género la experiencia nativa.²⁷ Es suficiente compartir los intereses del campesino indígena. Este punto de vista es aceptable en lo que se refiere al contenido de la obra indigenista. No obstante, no parecería ser comprobable en el plano formal. Es decir, que la lengua utilizada por los indios no hispanohablantes es todo un sistema de expresión que sirve perfectamente los intereses e interacciones de la comunidad. Si el escritor no sabe esa lengua le será más difícil aprovechar su potencial lingüístico-conceptual para la creación literaria; fácilmente se tendrá que limitar a un repertorio standard de rasgos no castellanos, tal vez sustituyendo la cantidad por la cualidad. Y como en cualquier situación oral de expresión lingüística, hay que tener en cuenta quién habla, qué dice, de qué manera, etc. Salvo que en la obra literaria es el autor quien controla los elementos de este acto de habla. Y al hacerlo, puede estar mostrando aspectos muy interesantes para el estudio de su postura ideológica.

El proyecto ideológico de J. Icaza

Al escribir sus relatos el novelista ecuatoriano manifestó ser, y así fue considerado, un defensor del campesinado de los Andes²⁸—por lo cual hubo de recibir en México el título de "Defensor de los indios"—. En consecuencia, ¿Por qué tipo de apoyo y programa aboga J. Icaza? Dada su concepción del campesinado, su plan está destinado a redimirlo tomando como base los principios del derecho natural, sustentándose en la idea de que como seres humanos participan de una naturaleza común que les confiere atributos de valor excelso. Así pues, su defensa descansa en los derechos del hombre o del individuo y, en este sentido, nada innova respecto al pensamiento liberal decimonónico. Las situaciones de injusticia, de violencia o de marginalidad social tienen la finalidad, además de implicar la enajenación del campesinado, la de denunciar la opresión indígena y exigir el reconocimiento de su dignidad. La aceptación de las producciones icacianas ha de explicarse por este planteamiento

humanista, fácilmente asimilable o identificable con la ideología liberal, hegemónica en las sociedades americanas; pero también sin duda por la crítica a la clase en el poder y, por último, a una descripción de la sociedad serrana como hasta entonces no se había realizado.

Sin embargo, la dependencia ideológica de Icaza respecto a la clase dominante es más profunda de lo que pudiera parecer a primera vista, pero también es muy sintomático de la condición de la pequeñaburguesía, estrato en el que él se encuadraba,²⁹ constantemente sometida a los vaivenes opositivos de las dos clases antagónicas. Resulta sorprendente descubrir que el novelista, en gran medida, no hace más que aceptar la ideología dominante acerca del campesinado serrano. Por escoger un ejemplo, la antinomia individualismo ↔ masa, tan característica del pensamiento conservador, da forma a las descripciones del pueblo como conjunto amorfo y carente de personalidad o se haya presente en las letanías indiferenciadas e isomorfas con que se expresan. El narrador quiteño realmente cree que el campesino es un ser animalizado y embrutecido, pero el deber es regenerarlo, instante en el que se distancia de las posturas conservadoras. En cierto modo, esta característica de las ideas de Icaza ya había sido apuntada acertadamente por William Rowe: "Ver la violencia como una respuesta mecánica a la opresión, indica una actitud ambigua hacia los oprimidos, ya que si bien son mostrados como víctimas de la injusticia, son tratados por el escritor como objetos, lo que significa colaborar con la ideología del opresor."³⁰

Sin embargo, Jorge Icaza nunca promueve la independencia del campesinado como clase o sujeto político, lo que supondría mostrar sus capacidades, su fuerza real y no sólo sus debilidades. En realidad su defensa está al servicio de una regeneración que pone el protagonismo político en manos de otra clase que no es la campesina. Las palabras del propio novelista son reveladoras, comentando su *Huasipungo*, dice: "La solución de *Huasipungo* es la rebelión instintiva que hay que dirigirla y orientarla para evitar su frustración."³¹ Por ello, en el narrador ecuatoriano no hay una línea continuada entre defensa del indígena y denuncia de la clase dominante. El escritor desliza una diferencia, una fisura, entre ambos términos y en ese espacio sitúa lo fundamental de su proyecto ideológico: el puesto dirigente de la pequeña burguesía.³² Esta función tiene dos aspectos: la concepción moralista de reivindicación de los nativos, se complementa con la degradación concreta (el realismo icaciano) constituyendo las dos caras de una unidad. Destituyendo al campesinado como clase autónoma, se busca plegarlo o asumirlo al programa político de las clases medias. El segundo aspecto es la crítica de la oligarquía terrateniente que quiere testimoniar la impostura de su rol dominante. De un sólo golpe Icaza justifica que su clase debe tomar el poder.

No se ha pretendido decir en este trabajo que Jorge Icaza debería haber mostrado un campesinado serrano perfectamente organizado y sin contradicciones puesto que ese reflejo sería completamente irreal y exclusivamente movido por un voluntarismo o idealismo impropio. Al fin y al

cabo, la idealización exagerada es tan improductiva como la caricatura degradante. Pero precisamente es por la visión unilateral de Icaza, por su exclusión de lo dialéctico y su primordial atención a lo estructural, por lo que no se le puede considerar un defensor incondicional de la clase campesina.

NOTAS

1. Gilberto Mantilla Garzón, "Conversación con Jorge Icaza," *Mundo Nuevo*, No. 49, julio 1970, p. 40.
2. Enrique Ojeda, *Cuatro obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961), pp. 41, 24.
3. Anthony Vetrano, *La Problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza* (Miami: Ediciones Universal, 1974), p. 30.
4. Ernesto Albán Gómez, "Presente y futuro de *Huasipungo*," *Mundo Nuevo*, No. 49, julio 1970, p. 33.
5. La repetición es una característica que penetra los motivos, los temas y el estilo de los cuentos. La sucesión de sintagmas nominales en las descripciones, las series de diálogos y monólogos, las caracterizaciones de los personajes; o bien, las violaciones de cholas, el comportamiento del cura, etc. confirman esta presencia de lo iterativo.
6. Sobre este punto, véase Alain Badiou y François Balmes, *De l'ideologie* (París: François Maspero, 1976).
7. "Barranca Grande," en *Relatos* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969), p. 95.
8. En Claude Couffon, "Jorge Icaza, *Cholos*," *Letras del Ecuador*, No. 116 (1959), p. 18.
9. Ross F. Larson, "La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza," *Revista Ibero-americana*, 31, No. 60, julio-diciembre 1965, p. 210.
10. Ross F. Larson, p. 210.
11. Martín Alberto Noel, "Diez minutos con Jorge Icaza," *Clarín* (Lima), 26 julio 1959, sección literaria.
12. "El nuevo San Jorge," *Relatos*, p. 157.
13. "El nuevo San Jorge," *Relatos*, p. 191.
14. Jorge Icaza, *En la realidad* (Buenos Aires: Losada, S.A., 1972).
15. Manuel Scorza, Entrevista a *El País* (Madrid), 15 Julio 1979, suplemento dominical pp. IV, V.
16. José María Arguedas, "Yo no soy un aculturado," discurso incluido en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires: Losada, S.A., 1971), p. 296.
17. Anthony Vetrano, *La problemática psico-social*. . .
18. Enrique Ojeda, *Cuatro obras de Jorge Icaza*, p. 30.
19. Adrián Villagómez, "25 años de *Huasipungo*," *Excelsior* (México), 15 febrero 1960.
20. Howard Giles, "Ethnicity markers in speech," in Klaus R. Scherer and Howard Giles, eds., *Social markers in speech* (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 251-89.

21. Norman Page, *Speech in the English Novel* (London: Longman Group Ltd., 1973).
22. Norman Page, *Speech in the English Novel*.
23. "Cachorros," *Relatos*, p. 18.
24. "Barranca Grande," *Relatos*, p. 98.
25. Pueden verse la tesis doctoral inédita de K. March, "La visión de José María Arguedas: A Literary, Cultural and Linguistic Approach," SUNY at Buffalo, 1979; la de L. Martul Tobío, "La novelística del mundo guaraní: Estructuras económico-sociales," Universidad Complutense de Madrid, 1980; y el libro de Dino Preti, *Socio-lingüística: Os níveis de fala* (Sao Paulo: Editora Nacional, 1974).
26. Manuel Scorza, entrevista celebrada en Pontevedra, España, mayo 1980.
27. Antonio Cornejo Polar, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural," *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, Nos. 7-8, 1er y 2do semestres 1978, pp. 7-21.
28. Benjamín Carrión lo considera defensor de los indios y de su lengua: "Nos parece . . . que J. Icaza no sólo quiere hacer la defensa del indio, sino acaso primordialmente, la defensa de la palabra popular, del modo de hablar de su pueblo, que es su propia alma." En *El nuevo relato ecuatoriano: Crítica y antología*, 2a ed. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958), p. 116.
29. Agustín Cueva, "En pos de la historicidad perdida. Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador," donde se encuentra un dato de notable interés respecto a la inserción política de Icaza: "Y en su vida política jamás fue un militante marxista: perteneció a la Concentración de Fuerzas Populares, organización populista fundada y en aquel entonces dirigida por el ambiguo caudillo Carlos Guevara Moreno." En la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IV, Nos. 7-8, 1978, pp. 23-38.
30. William Rowe, "Mito e ideología en la obra de José María Arguedas," en Juan Larco, ed., *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (La Habana: Casa de las Américas, 1976), p. 261.
31. Bernard Dulsey, "Jorge Icaza and his Ecuador," *Hispania*, 44, No. 1, marzo 1961, p. 99.
32. En este sentido, es interesante comprobar cómo Icaza tenía plena conciencia de la dimensión ideológico-práctico de sus obras y por esto se ilusionó por algún tiempo con que sus libros podrían influir a la consecución de su proyecto ideológico. En más de una ocasión afirmó de modo optimista que su novela *Huasi-pungo* había influido en la revolución boliviana. Pero también se refleja la misma convicción en la declaración pesimista en la que reconoce estar desilusionado porque su obra no había alcanzado los efectos sociales esperados de rebelión, al menos en el Ecuador. Véase Bernard Dulsey, "Jorge Icaza and his Ecuador."

Semiótica del Confinamiento: En torno a una Epistemología de la *LOCURA/CORDURA*

Héctor Mario Cavallari
Stanford University

*La libertad es el reconocimiento
de la necesidad.*

—F. Engels

Introducción

Este ensayo, que forma parte de un libro sobre Foucault en el que trabajo desde hace unos dieciocho meses, enfoca los dos primeros escritos del pensador francés: *Enfermedad mental y psicología* (1962)—texto que reescribe parcialmente una versión anterior del mismo, publicada bajo el título *Enfermedad mental y personalidad* en 1954—e *Historia de la locura en la época clásica* (1961; edición definitiva en 1972). Contrariamente a la práctica crítica (y, más frecuentemente, comentarista) en torno a la obra foucaultiana, que implícita o explícitamente parece ubicar *Enfermedad mental y psicología* fuera de las órbitas centrales de dicha obra, intento discutir este libro en estrecho vínculo con el segundo, colocando los alcances virtuales de la discusión en el contexto mayor de un estudio de la producción global de Michel Foucault. Dada la carencia de análisis minuciosos de ambos textos—carencia que un simple vistazo a las bibliografías en torno a Foucault hace evidente—, me he permitido examinar con cierto detalle las argumentaciones que estos dos libros adelantan.¹ No busco con ello, sin embargo, la consecución de una paráfrasis o de un comentario de los contenidos ideacionales de dichos textos—lo cual implicaría un estricto atenerse al nivel más inmediatamente “dado” o “manifiesto” de los mismos—, sino más bien la realización de una lectura que profile las articulaciones que juzgo fundamentales para comprender las pautas epistemológicas que informan el proceso del pensamiento del autor. Fundamentales, cabe enfatizar, dentro del contexto de una indagación más amplia en torno a los modelos que el

discurso foucaultiano pone en juego en cada una de las instancias mayores que estructuran el desenvolvimiento de su labor.

Jacques Lacan lanzó hace años los lineamientos globales de un método de trabajo crítico: "Saber leer un texto y comprender lo que quiere decir, darse cuenta de qué 'modo' está escrito (en sentido musical), en qué registro, implica muchas otras cosas, y sobre todo, penetrar en la lógica interna del texto en cuestión. [...] La mejor manera de practicar la crítica sobre textos metodológicos o sistemáticos es la de aplicar al texto en cuestión el método crítico que él mismo preconiza."² Sería ilusorio creer que se puede realizar exhaustivamente tan ambicioso programa dentro de los límites de un ensayo; pero eso no precluye el intentar aquí una primera delimitación del método general de Foucault, por encima y por debajo—por así decir— de sus propias explicaciones y definiciones de la *arqueología* y la *genealogía*. Al discutir con Paolo Caruso su trabajo en torno a una "arqueología" de la locura y de la mirada clínica, el autor declaró lo siguiente: "El problema es éste. En todas las culturas occidentales existían algunos individuos que eran considerados enfermos y otros que eran considerados locos: por así decirlo, se trataba de significaciones vividas *de modo inmediato* por la sociedad, la cual reconocía sin dudar, tanto a los enfermos como a los locos. [...] Para que la enfermedad y la locura dejaran de ser significaciones inmediatas y se convirtieran en el *objeto* de un saber racional fueron necesarias cierto número de condiciones que he intentado analizar. Se trataba de la 'interrupción' entre sentido y objeto científico, es decir, de las condiciones formales para la aparición de un objeto en un contexto de sentido. [...] En el fondo no me preocupan ni el sentido ni las condiciones de su aparición, sino las condiciones de *modificación* o de *interrupción* del sentido, las condiciones en las que el sentido se disuelve para *dar lugar* a la aparición de otra cosa."³ En esta declaración, a mi juicio, además de demarcar un objeto de su interés analítico, Foucault ha revelado algo esencial en lo concerniente a su método. Para despejarlo con mayor claridad, conviene recordar el texto de "Nietzsche, Freud, Marx"—conferencia pronunciada el mismo año de la conversación con Caruso—, en el cual Foucault explica su concepción de los signos, del sentido y las significaciones como interpretaciones que median otras interpretaciones, como núcleos interpretativos (aparente y momentáneamente "fijos") en el flujo incesante de los desplazamientos de interpretaciones que la actividad hermenéutica del discurso pone en juego y movimiento.⁴ El contexto preciso que esta noción establece nos permite comprender el interés del autor por las significaciones consolidadas o naturalizadas—es decir, aquellas configuraciones de sentido que han llegado a ser fijadas como *puntos ininterpretables y terminales* en el movimiento de la interpretación—; o más precisamente, su interés por las condiciones silenciosas e invisibles que han determinado la pérdida de la inmediatez constitutiva de dichas significaciones naturalizadas en cierto momento histórico.

Ahora bien: puede argüirse que los diversos criterios operacionales en el trabajo foucaultiano han sido guiados por ese principio metodológico fundamental de interceptar, interrumpir y modificar la constitución de ciertas determinaciones naturalizadas (o consolidadas), desalojando a estas últimas de su territorialidad (o fijación) “transparente” o “inconsciente.” Si en *Historia de la locura*, por ejemplo, examina Foucault las condiciones según las cuales el concepto de “locura” dejó de ser una “significación inmediata” para transformarse en objeto de conocimiento discursivo—hacia fines del período renacentista—, en *Enfermedad mental y psicología* el autor interrumpe *nuestra propia* concepción naturalizada de la locura como “enfermedad” y de la psicopatología como la ciencia que busca conocer dicha “enfermedad.” En ambos libros, además, Foucault produce la intercepción y el extrañamiento de nuestro habitual concepto de lo que casualmente llamamos *nuestra* civilización o *nuestra* sociedad (occidental). A través de toda la producción foucaultiana, y por debajo de las articulaciones locales de diferentes métodos y procedimientos—“arqueología,” “genealogía,” “analítica”—, opera constantemente aquel principio interruptor/interceptor; incluso se puede ver las últimas direcciones de dicha producción como un enorme y detallado intento de interrupción del sentido “consagrado” e incuestionado del *saber* en la cultura occidental moderna y contemporánea, re-ubicando las determinaciones de tal sentido—devenido ahora objeto de la indagación del autor—en el campo de una teorización que inscribe las estructuras de la actividad cognoscitiva en el tejido sistemático y cambiante de concretas relaciones humanas de poder.

Tanto por sus alcances como por su método y, sobre todo, por el desplazamiento que opera una perspectiva gnosio-metodológica radicalmente desterritorializadora, los análisis textualizados en *Enfermedad mental y psicología* y en *Historia de la locura en la época clásica* revisten una importancia impostergable de indagar. Y ello no sólo para los especialistas en las ciencias médicas, sino también para todos aquellos a quienes nos preocupan los complejísimos problemas de la semiosis en su articulación discursiva y en su relación con la actividad cognoscitiva; más concretamente aún, en sus vínculos determinables con las especificidades histórico-sistemáticas de la cognición en la densidad del reticulado manifiesto y latente de las formaciones culturales concretas.

La cuestión de la “enfermedad mental”

En su primer libro publicado, *Enfermedad mental y psicología* (1954/1962)⁵ Foucault aísla dos preguntas que constituyen su punto de partida: “¿en qué condiciones puede hablarse de *enfermedad* en el dominio psicológico? ¿Qué relaciones pueden ser definidas entre los hechos de la patología mental y los de la orgánica?” (*EMP*, p. 7). Podemos adelantar desde ya las instancias fundamentales que jalonan la economía general de este brillante (e injustamente poco conocido) ensayo: la indagación de los a

priori histórico-estructurales implicados en ambas preguntas conduce al cuestionamiento de las condiciones culturales que posibilitaron el surgimiento de la psicología como disciplina general con pretensiones científicas. Las pautas internas de este texto prefiguran ya, entonces, los rumbos cognoscitivos futuros de *El nacimiento de la clínica* (1963), donde el autor habría de trazar las determinaciones “arqueológicas”—el modelo de condiciones de posibilidad epistemológica más envolventes—de una disciplina tan incuestionablemente *objetiva* como la medicina clínica, enfocando así la problemática de la verdad objetiva en la historia, de las relaciones entre la objetividad de la verdad científica y las determinaciones (a la vez estructuradas y estructurantes) de la formación social concreta en la que aquella verdad surge y se inscribe. Lejos de configurar una especie de prehistoria de la obra foucaultiana, por tanto, *Enfermedad mental y psicología* se inscribe rigurosamente en los comienzos de una producción que llega hasta las páginas de *La voluntad de saber* (1976) y *Microfísica del poder* (1978) a través de un proceso multilateral y complejo, hecho de secuencias, desarrollos, interrupciones y transformaciones.

La primera de las dos preguntas arriba citadas se dirige hacia el desenraizamiento de los supuestos gnoseológicos subyacentes a toda delimitación del fenómeno patológico en el terreno del saber psicológico. ¿Cómo ha sido definida la enfermedad mental, en qué horizontes conceptuales, articulada en qué términos y según qué métodos y criterios de validez? Toda definición, al igual que las demás instancias de un discurso científico, conlleva y realiza un sistema implícito de condicionamientos que le otorgan su valor y su verdad; sistema epistemológico que, como tal, responde a los requisitos internos—es decir, relativamente autónomos—de la específica organización cognoscitiva en la que aquella definición se inserta: en este caso, de la psicopatología como parte del proyecto global de la psicología. Preguntar por los criterios que posibilitan el recorte de una noción determinada de *enfermedad mental* implica, entonces, indagar los términos de la constitución de una patología de lo psíquico. De allí que ambas preguntas, inextricablemente unidas, recorran de modo axial el espesor del ensayo foucaultiano.

Al margen de las complejas articulaciones que tal problemática suscita, podría argüirse que la psicopatología, si se constituye según las pautas que adelanta el prestigioso modelo de la patología somática, configurará su discurso en un terreno de la verdad cuyas condiciones específicas de objetividad quedarán expuestas en grado mínimo a la acción desvirtuante de la apreciación subjetiva, de los errores de perspectiva y de las deformaciones—inconscientes o deliberadas—de la ideología. Pero Foucault acude a esa instancia de modelación de lo psíquico por lo orgánico para desconstruir la óptica que supone la posibilidad de efectuar tal transposición modelizante, estableciendo que uno de sus propósitos consiste precisamente en “mostrar que la patología mental requiere métodos de análisis diferentes a los de la patología orgánica y que no es sino mediante un artificio de lenguaje que puede darse un mismo sentido a

las expresiones *enfermedad del cuerpo y enfermedad de la mente* (EMP, p. 17). El autor aísla y critica dos grandes relaciones generales, históricamente dadas, entre ambos dominios de la patología. La primera (y más antigua) supone una especie de “paralelismo abstracto” que permite copiar los métodos de delimitación y diagnóstico psicológicos de los de la medicina orgánica; suposición que concibe la enfermedad—sea ésta mental o somática—como “una esencia natural manifestada por síntomas específicos” (EMP, p. 13). En la organización de una mirada que leía el mal según los recursos convergentes de la sintomatología y de la nosografía, Foucault detecta ya—aunque, sin duda, de manera incipiente y parcial aún—los rasgos centrales de ese código que habría de llamar, una década más tarde, la *episteme clásica*: “El postulado primero es que la enfermedad es una esencia, una entidad específica que puede ser diagramada mediante los síntomas que la manifiestan, pero que es anterior y hasta cierto punto independiente de los mismos” (EMP, p. 12). Es decir que la actualidad sensible de los síntomas-significantes *representa* (o sea, repite en la substancia que le es propia) la forma virtual e inteligible de la enfermedad-significado, “idea” o “esencia natural;” y ese vínculo de *representación* funda universalmente la economía interna específica del signo durante los siglos XVII y XVIII.⁶

La segunda relación general entre la patología orgánica y psíquica, que vino a reemplazar a la primera hacia fines del setecientos, supone una “aplastante unidad” psicosomática centrada en esa totalidad singular que es el paciente individual: “Se acordó un estatuto privilegiado a las reacciones globales del individuo;” la enfermedad pasó a ser concebida como “una segmentación abstracta efectuada sobre el devenir del paciente individual” (EMP, p. 13). Los contornos mismos del concepto de enfermedad se van borrando: “La enfermedad, como la realidad independiente, tiende a hacerse esquivia” (EMP, p. 13). La representación clásica es desplazada por la episteme moderna, fundada sobre la *significación*, la diferencia y la historicidad. Si bien esta segunda relación entre los dominios orgánico y psíquico de la patología permite a la mirada decimonónica circunscribir el problema de la unidad humana, desvirtúa en cambio la especificidad concretamente mental del fenómeno mórbido. Consecuentemente, Foucault acaba por rechazar ambas posiciones y por reformular los planteamientos iniciales, haciendo de ellos los objetivos manifiestos de su ensayo:

1. analizar la especificidad del concepto de *enfermedad mental* en las formas concretas, históricas, que la psicología le otorgó para investirlo como tal;

2. “determinar las condiciones que han hecho posible este extraño estatuto de la locura, una enfermedad mental que no puede ser reducida a ninguna enfermedad” (EMP, p. 21).

En torno a las vicisitudes de la noción de enfermedad en el ámbito psicológico, Foucault analiza tres perspectivas: la evolucionista, la historicista y la fenomenológico-existencial. En la primera destaca el

concepto de enfermedad psíquica como *supresión* de funciones normales y como *regresión* a un estadio evolutivo previo. En la coordinación de estas dos delimitaciones en las teorías de John H. Jackson, Janet y Freud, critica el autor los caracteres que confinan y restringen la mirada evolucionista a una óptica que podríamos calificar de paradigmática: la personalidad como acumulación desenvolvente de estadios reconocibles en un proceso *continuo* y *unitario*, proceso según el cual la sucesión de los estadios ontogenéticos reproduce ciertas etapas clave de la evolución psíquica filogenética; la enfermedad como desorden de la personalidad que se traduce en el retroceso a un estadio anterior debido a la pérdida (o *resta*) de las funciones más recientemente adquiridas en la evolución; el recurso forzoso a una "substancia psíquica" que evoluciona a lo largo de estadios definitivamente estructurados como "tema explicativo fronterizo del mito" (EMP, p. 32). "En síntesis," escribe Foucault, "cada etapa libidinal es una estructura patológica virtual. La neurosis es una arqueología espontánea de la libido" (EMP, p. 28)⁷ Y concluye afirmando que "debemos aceptar la especificidad de la personalidad mórbida; la estructura patológica de la psique no es un retorno al origen: es estrictamente original. [...] Por tanto, una descripción estructural de la enfermedad mental debería analizar los signos positivos y negativos de cada síndrome; es decir, detallar las estructuras suprimidas y las liberadas" (EMP, p. 33).

La perspectiva historicista, complementaria de la anterior, se centra en el concepto de vida psíquica individual y privilegia una noción de enfermedad mental como escape intencional del presente, de una situación conflictiva inaceptable, aunque tal escape intencional lo sea de modo inconsciente. Se destaca una *desrealización* del *presente* acompañada de una *substitución* de sus contenidos como formas patológicamente defensivas ante la ansiedad. Si el conflicto normal suscita una experiencia de ambigüedad, la contradicción morbosa precipita una vivencia interna de ambivalencia intolerable. "La ansiedad," escribe Foucault, "es la dimensión afectiva de esta contradicción interna; es una desorganización total de la vida afectiva, máxima expresión de la ambivalencia y forma en que ésta se cumple" (EMP, p. 48). La enfermedad queda entonces enfocada como un hecho mórbido del desarrollo psíquico personal, en cuyo centro se sitúa la vivencia intransferible e irreductible de la ansiedad. Como puede observarse, cada una de estas perspectivas desemboca en una instancia de reificación que constituye su respectivo marco último de referencia: la primera, en el concepto de substancia psíquica como *res* biológica; la segunda, en la vivencia de la ansiedad como *res* existencial. Ambas se clausuran allí; a ese *locus* acude el autor para iniciar la desconstrucción del cierre que tales ópticas ensayan. Sin embargo, aunque parezca paradójico, resulta más difícil descentrar la perspectiva historicista que la biológica, porque—según Foucault—en aquélla la ansiedad se constituye en una especie de "*a priori* de la existencia": "¿Por qué, en una determinada circunstancia, un individuo encuentra un conflicto superable y otro una contradicción dentro de la cual queda patológicamente encerrado? [...] Esta

es una forma de necesidad que la historia individual revela pero es incapaz de justificar. [...] Para que una contradicción sea experimentada en el modo ambivalente de la ansiedad, para que un sujeto en una situación conflictiva quede encerrado en la circularidad de los mecanismos patológicos de defensa, la ansiedad tiene que haber estado ya presente. . .” (EMP, p. 51).

Llegamos así al punto en que Foucault parece tocar fondo, al encarar la exigencia de enfrentar la noción de enfermedad mental “en su necesidad existencial” (EMP, p. 51). Tomando abiertamente partido por las formas de la psicología fenomenológica—especialmente la de Jaspers, Kuhn y su grupo—, el autor afirma que “la comprensión [en oposición al “entendimiento” objetivo] de la *conciencia enferma* y la reconstitución del *mundo patológico* que le es inherente, son las dos tareas de una fenomenología de la enfermedad mental” (EMP, p. 51), para lo cual aplica el método del análisis *noético* y *noemático*, respectivamente. Cabe aclarar, sin embargo, que ya en este ensayo exhibe Foucault un cierto escepticismo—o al menos una actitud de reserva—ante la posibilidad de *comprender* (en el sentido de establecer una relación *intuitiva intersubjetiva*: cf. p. 53) la enfermedad mental en su necesidad existencial: “Pero ¿es posible comprenderlo todo? ¿No es la esencia de la enfermedad mental, en oposición a la conducta normal, precisamente el que pueda ser *explicada* aunque resista toda *comprensión*?” (EMP, p. 53). Problema éste que encontrará cabida ulterior en las configuraciones de la temática del *límite* y de lo *impensado*.

Tras describir las relaciones que la conciencia enferma establece y sostiene consigo misma y con el mundo con el que se entreteje, el autor acaba por enfrentar la realidad existencial del “mundo mórbido.” Realidad que, desentrañada mediante el análisis fenomenológico, resulta irreducible a todo examen histórico-sicológico: “El mundo mórbido no se explica mediante la causalidad histórica (me refiero, por supuesto, a la historia psicológica), sino que la causalidad histórica es posible sólo porque ese mundo existe: es ese mundo el que forja el vínculo entre causa y efecto, entre lo anterior y lo ulterior” (EMP, p. 65). Recorriendo, entonces, el camino del análisis en torno a la especificidad misma de lo que ha sido delimitado como enfermedad mental en nuestra civilización, Foucault llega a la necesidad de retomar el problema en otro espacio y bajo nuevas perspectivas. Ello lo conduce al segundo propósito manifiesto del ensayo, a la averiguación de las condiciones histórico-culturales que determinan el recorte del estatuto particular de lo psicopatológico, examinando “la noción de *mundo mórbido* y lo que la distingue del mundo constituido por el hombre normal” (EMP, p. 65). El autor corrobora así lo propuesto al comienzo del libro, cuando señalaba que intentaría “mostrar que la raíz de la patología mental no debe buscarse en una especie de ‘metapatología,’ sino en una cierta relación, históricamente situada, del hombre con el loco y con el hombre de verdad” (EMP, p. 8).

Estamos, en otras palabras, en el umbral del análisis de los vínculos

entre la locura y la cultura. El examen de la enfermedad mental en su propio *locus* conduce a una especie de círculo vicioso: la conciencia enferma actualiza los pliegues de un mundo mórbido en su mismo apartamiento del espacio de la normalidad; mundo mórbido que, sin embargo, ofrece de antemano a la conciencia enferma la virtualidad de alternativas de su horizonte patológico. Las respectivas etiologías de la conciencia y del mundo mórbidos se implican y se refieren una a otra. De allí que, dentro de las pautas del análisis foucaultiano, lo designado por las figuras de la locura resulte inaprehensible en sí mismo, aunque la economía de sus figuraciones puede ser sistemáticamente explicada. Para el “hombre de razón” o “de verdad”—de la razón *racionalista*, cabe precisar—, el rostro de la enfermedad mental es lo que hay de más inmediato, aunque en un sentido estrictamente indicativo: a él le es posible señalar sin vacilaciones, entre las formas manifestas de conducta, aquéllas que pertenecen a la irracionalidad morbosa. Pero ese rostro es, al mismo tiempo, aquello que se le presenta como lo más extraño, distante e incomprensible. La locura constituye una realidad que, desde el siglo XVII, nuestra civilización puede *reconocer*, pero no *conocer*. Las condiciones de posibilidad de esta asombrosa articulación dual, de ese gesto clave de reconocimiento-desconocimiento, hay que buscarlas, entonces, en otro lugar.

Foucault propone rastrear dichas condiciones de posibilidad en el *locus* constitutivo de esa formación cultural histórica que llamamos, precisa y semiconscientemente, *nuestra* civilización. Para ello, comienza la segunda parte de su ensayo desconstruyendo el relativismo de la conocida tesis teórica que afirma que “la enfermedad mental posee su realidad y su validez *qua* enfermedad sólo dentro de una cultura que la reconoce como tal” (*EMP*, p. 68). El autor lleva a término una crítica del relativismo estadístico-evolucionista de Durkheim y de las nociones en torno a “la constelación antropológica del hombre” de psicólogos norteamericanos como Benedict y Lowie. En ambas perspectivas “la enfermedad mental se ubica entre las posibilidades que sirven de margen a la realidad cultural de un grupo social” (*EMP*, p. 70). Para Foucault—y esto, a mi juicio, constituye un núcleo decisivo en la interpretación de su pensamiento—, lo que subyace a ambas posiciones es una “ilusión cultural” que consiste en el desconocimiento de un hecho clave: que “nuestra sociedad no quiere reconocerse a sí misma en el individuo enfermo a quien rechaza o encierra; al diagnosticar la enfermedad, excluye al paciente” (*EMP*, p. 71). En las concepciones puramente negativas (es decir, como carencia, desviación, marginalidad o pérdida) del fenómeno mórbido, por tanto, el autor detecta no el asidero de “la verdad”—ni siquiera parcial—, sino la proyección de temas culturalmente condicionados. A lo cual contesta lo siguiente: “De hecho, una sociedad se expresa positivamente en las enfermedades mentales exhibidas por sus miembros, y ello es así sea cual fuere el estatuto otorgado a esas formas mórbidas: ya sea que las coloque en el centro de la vida religiosa, como frecuentemente ocurre en los pueblos primitivos, o

que busque expatriarlas situándolas fuera de la vida social, como lo hace nuestra cultura" (EMP, p. 72).

De todo ello se desprenden las dos preguntas que han de orientar el decurso de la indagación de aquellas condiciones de posibilidad subyacentes a nuestra experiencia moderna de la locura: 1) "¿Cómo llegó nuestra cultura a dar a la enfermedad mental el sentido de *desviación*, y al paciente un estatuto que lo *excluye*?" 2) "¿Y cómo, a pesar de ese hecho, se expresa nuestra sociedad en esas formas mórbidas en las que rehusa reconocerse a sí misma?" (EMP, p. 72). Objetivo propiamente histórico, el primero, y crítico, el segundo. Adelantando ya el trazado básico de la argumentación de *Historia de la locura en la época clásica* (1961),⁸ las páginas de la segunda parte de *Enfermedad mental y psicología* se construyen sobre una doble articulación entre instancias de negatividad y de positividad que surgen del análisis de ese silencio-abismo que, desde hace aproximadamente tres siglos, divide y separa a la razón de la sinrazón y de la lucra. (De ahí que, a partir de este punto, las configuraciones y los hallazgos de ambos textos puedan ser leídos simultáneamente). En su más abarcadora instancia, el movimiento interno, dual, de las indagaciones en torno al proceso constitutivo de la enfermedad mental queda plasmado de la siguiente manera:

A) La realidad misma de la locura—esa realidad que la psicología aplaza mediante la noción reductiva de "enfermedad mental"—, ¿es para nosotros, los modernos, cognoscible? ¿Es posible acceder a ella después del confinamiento a que fue sometida en la época clásica (1650-1789)? ¿Podemos realmente oír su voz y entender su lenguaje? Instancia de la negatividad: la locura es, para nosotros, lo Otro, aquello que ha sido colocado fuera del horizonte de *nuestra* experiencia; aquello cuya voz no escuchamos, u oímos sólo como un sonido o un murmullo, no como un lenguaje.

B) Pero el proyecto de la arqueología de ese silencio, de ese vacío de palabras que nos escinde y nos confina al *más acá* de aquella (para nosotros) radical alteridad, puede conducirnos a palpar el fondo sobre cuyo terreno hemos construido nuestra positividad, desplegando el complejamente articulado edificio de nuestra cultura. Instancia de la positividad: la analítica de las condiciones que han posibilitado e investido la moderna experiencia de la locura exhuma el suelo inconsciente y ciego desde donde podemos discernir—y quizá comenzar a desterritorializar—la estructura constitutiva de nuestra experiencia de lo Mismo, de lo que construye *nuestra identidad*. Como puede verse, el trabajo crítico de Michel Foucault durante la década del cincuenta va abriendo ya el acceso a ese *locus* donde será posible configurar, más de diez años después, las prácticas del esquizoanálisis y de la proliferación rizomorfa en la labor de Gilles Deleuze y de Félix Guattari.⁹

Arqueología del confinamiento

El proyecto arqueológico en torno a la genealogía de la experiencia moderna de la sinrazón toma su punto de arranque en las postrimerías de un período en el que, “hasta el Renacimiento, la disputa del hombre con la locura era un debate dramático en el cual aquél confrontaba los secretos poderes del mundo.”¹⁰ Al cabo del “Gran Encierro” de 1650, que segregó y confinó social y espacialmente a la locura en antiguos leprosarios y casas de encierro, la sinrazón se encuentra enmarcada dentro del horizonte psiquiátrico de la enfermedad mental y del asilo. Para entonces—es decir, desde *circa* 1794—ya no hay más lenguaje común entre el loco y el hombre de razón: “La constitución de la locura como enfermedad mental, a fines del siglo XVIII, suministra la evidencia de un diálogo quebrado, supone la separación como algo ya efectuado y arroja al olvido todas aquellas palabras golpeadas e imperfectas, sin sintaxis fija, en las que se efectuaba el intercambio entre la locura y la razón” (“Préface,” p. ii). La labor de Foucault combina el examen de la evidencia histórica de aquella *separación* con el análisis de ese *olvido*. Porque la experiencia del rechazo y exilio de la locura, así como su reducción al mutismo y la marginalidad, constituyen el *a priori* de la psicología y de la psiquiatría modernas. Estas, en efecto, se han volcado a la tarea de aprehender la *realidad irreductible* de la sinrazón, cercándola de toda una práctica discursiva delimitante. Tarea fútil, concluye el autor, en la medida en que tales disciplinas sólo han podido constituir sus respectivos discursos precisamente sobre el suelo previamente recortado por la división que arrojó a la locura a ese espacio “exterior” de lo Otro: “El hombre se hizo una ‘especie psicologizable’ sólo cuando su relación con la locura hizo posible una psicología” (*EMP*, p. 73), y no a la inversa. “Lo que uno descubre bajo el rótulo de la ‘psicología’ de la locura,” por tanto, “es sólo el resultado de las operaciones mediante las cuales se la ha investido” (*EMP*, p. 73).

No se trata, entonces, de perpetuar una óptica que cree delimitar “una locura ya provista de su eterno equipo psicológico, pero que habría requerido largo tiempo para ser expuesta en su verdad” (*HL*, I, p. 127). Lo que Foucault opera, por el contrario, es un cuestionamiento de las bases epistemológico-discursivas de la verdad racionalista y positivista, al afirmar que—en el proyecto arqueológico de la investidura de la sinrazón—“lo constitutivo es la acción que divide a la locura, y no la ciencia elaborada una vez que esta división ha sido hecha y que la calma ha sido restaurada. Lo originario es la cesura que establece la distancia entre razón y no-razón” (“Préface,” p. ii). De allí el propósito más general de estos textos: “Debemos tratar de volver en la historia a ese *grado cero* del devenir de la locura, en el cual ésta es una experiencia indiferenciada, una experiencia no escindida aún por la división de sí misma” (“Préface,” p. ii). Lo implícito en este proyecto, sin embargo, es el minucioso establecimiento de las bases para abordar, más adelante, la analítica de la verdad en nuestra cultura y la crítica de sus condiciones de posibilidad. La

temática de la locura suministra un terreno privilegiado para estas empresas, por cuanto “la experiencia de la Sinrazón—en la cual, hasta el siglo XVIII, el hombre occidental encontraba la noche de su verdad y su absoluto desafío—llegó a ser, y todavía sigue siendo para nosotros, *el modo de acceso a la verdad natural del hombre*” (EMP, p. 74; énfasis mío).

Se trata ahora de examinar someramente los puntos nodales que Foucault privilegia al trazar la genealogía de esa especie de *Spaltung* que escindió la razón de la no-razón hace más o menos trescientos años. Como quedó dicho, el “Gran Encierro” de 1650 cortó las comunicaciones hasta entonces existentes entre los términos de la razón y los de la sinrazón. En más de un sentido, este corte fue *inaugural*, por cuanto constituyó los cimientos de la territorialización de una *ratio* como base y piedra angular del ulterior edificio de nuestra moderna civilización occidental. El autor ve en el sistema cartesiano, tan agudamente consciente del carácter precario de la verdad, la revelación de aquel hecho estructurante. Para este sistema, la locura no puede instrumentar el ejercicio desplegado de la duda: “Esta certidumbre ya ha sido adquirida por Descartes, quien la conserva sólidamente: la locura ya no puede tocarlo. Sería una extravagancia suponer que se es extravagante; como experiencia de pensamiento, la locura se implica a sí misma, y por lo tanto se excluye del proyecto. Así, el peligro de la locura ha desaparecido del ejercicio mismo de la Razón. Esta se halla fortificada en una plena posesión de sí misma, en que no puede encontrar otras trampas que el error, otros riesgos que la ilusión” (HL, I, pp. 77-78).

Desde el siglo XVII, entonces, la razón aparta y se aparta. En ese gesto fundador del rechazo incluye—excluyendo de sí misma, del horizonte de la mismidad que reserva para sí—tanto a la locura como a otras formas de la sinrazón, englobándolas en una indiferenciada proliferación de figuras que las significan confusamente. Formas que el proyecto foucaultiano estudia como configuraciones de un discurso de rechazo, de represión y de exilio más allá de la línea divisoria instituida por el encierro de la no-razón. La época clásica conforma dos tipos de alienación diferentes, parcialmente superpuestos, que el autor aísla. Uno se da como limitación de la conciencia y como consecuente demarcación de la irresponsabilidad; “esta alienación designa un proceso por el cual el sujeto queda desposeído de su libertad por un doble movimiento: el de la locura, natural, y el de la interdicción, jurídico, que le hace caer bajo el poder de Otro” (HL, I, pp. 209-210). El segundo tipo de alienación, por el contrario, conlleva “una toma de conciencia por la cual el loco es reconocido por su sociedad como extranjero en su propia patria; no se le libera de su responsabilidad; se le asigna [...] una culpabilidad moral. Se le designa como el Extranjero, como el Otro, como el Excluido” (HL, I, p. 210). O sea que el primer tipo implica un “determinismo de la enfermedad,” mientras que el segundo “toma la apariencia de una condenación ética” (HL, I, p. 210). En esta ambivalencia la locura queda ahora atrapada y definida.

A través de las formas de la alienación (irresponsabilidad y culpabili-

dad), de la monstruosidad *contra natura*, de la salvaje bestialidad y de la insensatez delirante. Foucault llega a precisar el estatuto global de la locura en la época clásica según los términos de una relación (transparente o invisible para ese período) entre la no-razón y la sinrazón. Dentro del tejido de vínculos entre éstas, en efecto, la locura “no es la condición natural, la raíz psicológica y humana de la sinrazón; constituye más bien su forma empírica” (*HL*, I, p. 249). Esto reviste un interés fundamental en el contexto de la presente lectura crítica de la obra foucaultiana, y que—para el autor—el suelo irreductible de la sinrazón centraliza las pautas del orden clásico del saber, es decir, de su proyecto racionalista de alcanzar la verdad. “El racionalismo clásico,” afirma Foucault, “ha sabido velar y percibir el peligro subterráneo de la sinrazón, de ese espacio amenazante de una libertad absoluta” (*HL*, I, p. 249). Ese peligro emana del hecho que ella constituye “el elemento en el cual nace el mundo a su propia verdad, el dominio en el interior del cual la razón tendrá que responder de sí misma” (*HL*, I, pp. 250-251). Confrontar ese elemento y ese dominio, por tanto, será alcanzar a vislumbrar los confines de una certidumbre y de la seguridad de un proceso epistemológico sobre el que se funda todo un tejido de prácticas definitorias de la cultura clásica. De donde se desprenden dos consecuencias temporalmente jalonadas: el encierro y el temple afirmativo de la sinrazón. “Es esta amenaza,” dice el autor, “en su forma abstracta y universal, la que trata de dominar la práctica del internamiento” (*HL*, I, p. 251). Por otro lado, y como la *otra cara* de la moneda, se asociará la experiencia de la locura y de la sinrazón—desde Sade y Hölderlin hasta Nietzsche, Artaud y Raymond Roussel—con el impulso afirmativo hacia aquella región de absoluta libertad donde se enfrentan los términos de la gran experiencia trágica de nuestra civilización.

Otra precisión importante a la que llega el estudio foucaultiano: la realidad del encierro no ha significado, de ningún modo, una forma de práctica médica, ni ha respondido a exigencias curativas, al menos no al comienzo. Respondió, más bien, a toda una reestructuración social y política de la vida bajo el impulso de un nuevo imperativo de trabajo; reestructuración ésta que dictó una sanción de la ociosidad: “Hasta el Renacimiento, la sensibilidad ante la locura estaba ligada a la presencia de trascendencias imaginarias. En la edad clásica, por vez primera, la locura es percibida a través de una condenación ética de la ociosidad y dentro de una inmanencia social garantizada por la comunidad del trabajo. Es en este *otro mundo*, cercado por las potencias sagradas del trabajo, donde la locura va a adquirir el estatuto que le conocemos. Si existe en la locura clásica algo que hable de *otro lugar* y de *otra cosa*, [...] es porque el loco ha franqueado las fronteras del orden burgués, para enajenarse más allá de los límites sagrados de la ética aceptada” (*HL*, I, pp. 116-117). El “Gran Encierro” responde, además, a un reordenamiento paralelo de la moral en esa época del capitalismo manufacturero incipiente, en la Europa del seiscientos. En este período, en efecto, “la moral es administrada como el comercio o la economía, “bajo los auspicios de “la gran idea burguesa, y en breve

republicana, de que la virtud es también un asunto de Estado, el cual puede imponer decretos para hacerla reinar y establecer una autoridad para tener la seguridad de que será respetada" (*HL*, I, pp. 119-120).

En el límite, entonces, la experiencia del confinamiento exhibe su fondo social y se revela como creación institucional del siglo XVII: "como medida económica y precaución social, es un invento" (*HL*, I, P. 124). En las primeras dos partes de su proyecto arqueológico Foucault reconduce la verdad de la locura clásica al tejido de múltiples prácticas en cuyos entrecruzamientos se va constituyendo, dentro del horizonte limitante del encierro institucionalizado. El autor opone así todas las instancias de su discurso a la óptica gnoseo-metodológica del positivismo, para la cual "el objeto del saber le es pre-existente, puesto que él es el que estaba aprehendido antes de ser rigurosamente filtrado por una ciencia positiva: en su solidez intemporal, él mismo permanece al abrigo de la historia, retirado en una verdad que sigue, adormecida, hasta el total despertar de la positividad" (*HL*, I, p. 127). Esto implica desconocer la *incidencia constructiva e interrelacional del sistema de mediaciones ideológicas*, o supraestructurales, en toda operación cognoscitiva, desde la confrontación empírica más "inmediata" hasta el sondeo de las leyes naturales más abstractas y "universales." A este desconocimiento Foucault opone la perspectiva histórica que efectúa una puesta en juego de las determinaciones codificadas y codificantes del orden cultural sobre todo recorte sistemático operado por el saber discursivo en la realidad natural. En el marco concreto de la problemática que aquí se analiza, el autor se sitúa frente al conjunto de prácticas en cuyo espesor surge la moderna noción de enfermedad mental, adelantando la tesis siguiente: "La psicopatología del siglo XIX (y quizá aún la nuestra) cree situarse y tomar sus medidas por relación a un *homo natura*, o a un hombre normal dado anteriormente a toda experiencia de la enfermedad. De hecho, ese hombre normal es una creación; y si hay que situarlo, no es en un espacio natural, sino en un sistema que identifica el *socius* con el sujeto [socio-jurídico] de derecho" (*HL*, I, p. 207). De este modo, Foucault reescribe precisamente la tesis marxista de que "sólo podemos conocer bajo las condiciones de nuestra época y dentro del alcance que las mismas poseen."¹¹

Diferencia, verdad, experiencia trágica: relación loco/hombre (cuerdo)

La tercera y última parte de *Historia de la locura* plasma el desenlace del drama de la experiencia del encierro y la culminación abrupta del proceso enunciativo de la verdad clásica acerca de la locura o no-razón; verdad ésta que se constituyó precisamente en el entrecruzamiento de aquel drama y de ese proceso delimitante, en la confrontación triangular entre razón, sinrazón y locura que la primera redujo siempre a una tensión binaria: razón *versus* locura/sinrazón. A fines del setecientos, el "espíritu de seriedad" decimonónico—que ya emerge—ha escindido la locura del terreno de la sinrazón, trazando entre ambas "la frontera abstracta de lo

patológico" (*HL*, II, p. 22). Foucault sinvestiga ahora el decurso de ese proceso de escisión "en sus primeros fenómenos antropológicos" (*HL*, II, p. 11) y en el salto de la casa de encierro al nacimiento del asilo.

Todos los cambios que se observan en su abrupta emergencia, *circa* 1795, obedecen a una colosal y profunda reestructuración a nivel de lo que el autor llamará más adelante la *episteme*, "estructura fundamental de la experiencia" (*HL*, II, p. 290; el término *episteme* aparecerá en *Las palabras y las cosas*). La transformación de los vínculos entre razón, locura y sinrazón sólo son posibles, en efecto, cuando—al quebrarse ese cielo homogéneo de la idealidad, que otorgaba fundamento al mundo de la representación clásica—desaparece el referente último, trascendente, de la verdad, su fundamento fuera de juego. A partir de entonces, la verdad sólo puede determinarse *en* el juego de implicancias que la anudan al error. Consecuentemente, el error se transforma en *el reverso de la verdad* a fines de la época clásica, señalando ya el encaminamiento hacia ese *locus* último de la *diferencia* que ha de fundar la experiencia de la modernidad, desde el siglo XIX. Ante este cambio tan decididamente raigal, y en las nuevas pautas que emergen, la razón ya no podrá derivar su fisonomía, su identidad y su vigencia, de manera "natural," a partir del fondo continuo y homogéneo de idealidad sobre el cual el pensamiento clásico recortaba la dispersa constelación de las variaciones y las diferencias en un cuadro virtual perfecto, en un magnífico jardín de las especies levantado sobre el suelo del Orden. El proyecto racionalista ya no podrá, entonces, marginar, dividir, encerrar o arrojar al exilio *desde esa posición de autoridad que le venía de fuera*. Para Foucault, de hecho, el texto de *El sobrino de Rameau*, de Diderot, muestra ya que "una razón que sólo es ella misma en la posesión de la locura deja de poder definirse por la identidad inmediata consigo misma, y se enajena en esa pertenencia" (*HL*, II, p. 12). En otras palabras, lo otro ya no será en adelante una experiencia de lejanías, no designará ya "esas regiones oscuras e inaccesibles que se transcribían para lo imaginario en la mezcla fantástica de los mundos en el último punto del tiempo" (*HL*, II, p. 13); conformando una de las figuras centrales de la estructura de la experiencia moderna, lo Otro se emplaza en la densidad del tejido de diferencias que lo vinculan íntimamente a las posibilidades y rostros de lo Mismo.

Desde ahora la razón se identificará, dará cuenta de sí misma, *por y en* los lazos que la anudan a la sinrazón y a la locura; y en este juego se revelará (aunque para nuestra mirada contemporánea, y no para la conciencia clásica) "la necesaria inestabilidad y la inversión irónica de toda forma de juicio que denuncia la sinrazón como exterior e inesencial" (*HL*, II, p. 12); en cierto sentido, "sería estar loco de otro modo, el no estar loco," como lo escribe Diderot. Desde fines del setecientos, y marcando la conocida crisis del racionalismo, "la sinrazón no está *fuera* de la razón, sino justamente *en* ella, investida, poseída por ella y cosificada; es, para la razón, lo que hay de más interior y también de más transparente, de más abierto" (*HL*, II, p. 12). De este modo, concluye el autor, "la sinrazón se convierte en razón de la

razón, en la medida misma en que la razón sólo la reconoce en el modo de tenerla" (*HL*, II, p. 12). Por esta vía, la experiencia moderna reencuentra la experiencia trágica, al quedar asentada sobre "una claridad donde lo que hay de más inmediato en el ser afronta lo que hay de más indefinidamente reflejo en los espejismos de la apariencia" (*HL*, II, p. 18); y el quedar fundada en la figura (óptica) de un absoluto vacío enclavado por la apariencia-ilusión, por el no-ser, en el centro íntimo de la plenitud más inmediata, de la presencia del ser. Las nuevas polaridades que se estructuran conllevan, por tanto, una ambigua conjunción de enfrentamiento y peligrosa cercanía: ser/no-ser, realidad /apariencia, certidumbre/delirio, vigilia/sueño. De todas ellas emana la figura decimonónica del *hombre*, a la vez sujeto y objeto para sí mismo de un saber, sobre el fondo reticular de la estructura fundamental del suelo de positividad sobre el cual es posible edificar la experiencia moderna.

El estudio de *Historia de la locura* conduce a desentrañar los *a priori* históricos de la lectura moderna de la no-razón; lo cual implica, concluye Foucault, haber trazado, en "la historia del loco, [...] la historia de lo que ha hecho posible la aparición misma de una psicología" (*HL*, II, p. 290). Esto reviste una importancia central para el presente proyecto de lectura de la labor foucaultiana, al menos por dos razones. Una, que si el estudio de la constitución de la locura se funde con una genealogía de la psicología *qua* ciencia humana moderna, ello se debe a que, para Foucault, el problema de la experiencia moderna de la locura "queda identificado por la fuerza, en cada uno y hasta en su vida cotidiana, con la necesidad de ser objeto de un saber," haciendo que la alienación sea depositada "como verdad secreta en el corazón de todo conocimiento del hombre" (*HL*, II, p. 189) y anudando los términos de aquella experiencia al "gran tema de un conocimiento positivo del ser humano" (*HL*, II, p. 188). "En su enigma esencial," escribe el autor, "la locura vela, prometida siempre a una forma de conocimiento que la cernirá por completo, pero siempre desplazada por relación a toda toma posible, puesto que es ella la que originariamente da al conocimiento objetivo un imperio sobre el hombre" (*HL*, II, p. 189). La misma estructura fundamental de la experiencia posibilita las figuras, ahora íntimamente vinculadas, del *hombre cuerdo* y del *loco*; consecuentemente, el *conocimiento positivo*—es decir, colocado sobre el suelo de aquella estructura última—no puede trascender dichas figuras para rodearlas con su saber. Otra razón, complementaria de la primera, es que si, para el autor, la figura del hombre (como a la vez sujeto y objeto del saber positivo) ocupa el centro de la experiencia gnoseológica moderna (y *contemporánea*, cabe enfatizar), entonces la revelación de las condiciones de posibilidad de dicha figura—es decir, la deconstrucción o el descentramiento de ese "hombre"—se transforma en la tarea principal de su labor, orientada a "*diagnosticar el presente*, a decir lo que hoy somos, lo que significa decir lo que decimos."¹² El análisis del proyecto de *Historia de la locura*—cuyos nódulos argumentativos fueron preparados e inicialmente desarrollados en *Enfermedad mental* y *psicología*—muestra que, ya en la empresa de estos textos,

Foucault se entregaba a la desconstrucción de lo impensado que funda nuestro pensamiento actual a la desnaturalización del reticulado categorial en cuyo espesor se despliegan las vicisitudes de nuestra experiencia codificada; al desentrañamiento y al tornar opaca esa especie de *inconsciente positivo* (y *a priori* histórico) sobre cuyo suelo ciego y silencioso se atan y desatan los vínculos que estructuran la relación trágica de lo Otro y de lo Mismo.¹³

Queda por examinar someramente las mayores articulaciones destacadas por Foucault en el trazado de aquellas condiciones de posibilidad del conocimiento positivo del loco y del hombre cuerdo. Pero antes, dos palabras acerca del método de trabajo del autor, tal como éste se ejemplifica en la tercera parte de *Historia de la locura*. Se enfoca allí al personaje del sobrino de Rameau quien, como "personaje" novelesco, es una figura en el texto homónimo de Diderot. Como tal, esa figura responde a una coherencia intratextual inherente a la escritura que la inscribe; y responde también a las determinaciones de un nivel de intertextualidad en cuyas mediaciones reticulares el relato inserta su existencia como hecho cultural (es decir, como acontecimiento ubicado en el espacio discursivo de una geografía y de un proceso histórico concretos). Pero atravesando el espesor completo de todo ese tejido de configuraciones estructuradas, la figura del sobrino cristaliza una significación de la experiencia de la sinrazón y la locura a fines de la edad clásica. A esta significación—a las formas que ella reviste, a su corporeidad discursiva, *no* al espejismo de alcanzar la experiencia misma en las marcas codificadas para una lectura—acude Foucault a exponer su interrogación: "¿Cuál es, pues, la significación de esta existencia irrazonable que encarna el sobrino de Rameau, de una manera aún secreta para sus contemporáneos, pero decisiva para nuestra mirada retrospectiva?" (*HL*, II, p. 10). El análisis foucaultiano busca abrir dicha significación para ofrecer a la mirada el espectáculo de las formas desplegadas que ella cifraba en su espesor. Porque esa existencia (significante y significativa) "recoge antiquísimas figuras": es una figura de figuras, una multiplicidad que arroja un sinnúmero de significaciones descifrables—es decir, que pueden *hablar* de una cierta experiencia histórica de la sinrazón y la locura. El discurso foucaultiano atraviesa, corta, dispersa y desmenuza, entonces, las "voces" de muchos otros discursos hasta llegar al murmullo y hasta alcanzar ese nivel sordo y mudo, ese fondo de silencio que marca y constituye una división insoslayable aún, pero que puede servir de espejo incrustado en las opacidades de "nuestra" experiencia, de "nuestra" identidad y sus plurales conformaciones. Con ello, Foucault se opone abiertamente a las perspectivas impulsadas por ese "sistema cuyo representante más decisivo es hoy Derrida, en su último brillo: reducción de las prácticas discursivas a las huellas textuales; elisión de los acontecimientos que se producen allí para no conservar más que las marcas para una lectura; invención de voces *detrás* de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos; asignación de lo originario como dicho y no dicho

en el texto para no re-emplazar las prácticas discursivas en el campo de las transformaciones en que se efectúan" (HL, II, p. 371).

Para que pudiese darse un conocimiento positivo a la vez del loco y del hombre cuerdo o "normal," como ya quedó adelantado más arriba, fue preciso que hubiese un cambio radical en la configuración misma de la episteme clásica en tanto que estructura fundamental de la experiencia y, como tal, condición de posibilidad de aquel proyecto epistemológico positivo. Desde *circa* 1795, "la mirada dirigida al loco—que es la experiencia concreta a partir de la cual se elaborará la experiencia médica o filosófica—ya no puede ser la misma" (HL, II, p. 273). Foucault localiza el trazado de aquellas condiciones de posibilidad en la experiencia del asilo. Se pensaba—y aún se piensa—que del encierro al pabellón psiquiátrico había un trecho sobre el cual mediaba una mayor filantropía y un incrementado humanismo científico. La experiencia del asilo habría liberado a la locura del estigma de su confinamiento, entregándola finalmente a su verdad médica de enfermedad mental: una verdad a la que estaba destinada desde sus orígenes y que sólo ahora, gracias al progreso humano, podía mostrarse en toda su pureza. Doble liberación, entonces: de la locura (que ahora revela su verdadera condición de enfermedad mental) y de la verdad (que ahora logra deshacerse del error y de la incompreensión que la tenían sometida). La "historia" que "cuenta" Foucault, sin embargo, es muy distinta. Sus análisis revelan que la experiencia del asilo quedó centrada, desde sus comienzos, sobre otra experiencia más fundamentalmente significativa: "la apoteosis del personaje médico" (HL, II, p. 252). Y es particularmente *significativa* porque constituye una de esas instancias destacables (que el autor llamará, años después, centros *capilares* o *microfísicos*) sobre las que se anudan determinadas relaciones de poder. "Se cree," afirma, "que Tuke y Pinel han abierto el asilo al conocimiento médico. No introdujeron una ciencia, sino un personaje, cuyos poderes no tomaban del saber sino el disfraz, o más bien, la justificación. [...] El médico no ha podido ejercer su autoridad absoluta en el mundo del asilo sino porque desde el principio ha sido padre y juez, familia y ley, y sus prácticas medicinales son simples interpretaciones de los viejos ritos del Orden, de la Autoridad y del Castigo" (HL, II, pp. 254-255). Es la estructura *de esta experiencia* la que determina la configuración de la objetividad de la verdad positivista acerca de la patología mental; objetividad que Foucault estudiaba ya en *Enfermedad mental y psicología* según los términos de una ambivalencia desplegada entre la asignación de una irresponsabilidad y la reducción a un infantilismo culpable.

Pero si en *Enfermedad mental y psicología* se atacaba la fundación mítica de la psicopatología positiva, se rescataba allí el proyecto psicoanalítico en la figura de Freud, "el primero en abrir nuevamente la posibilidad de que razón y no-razón dialoguen en el peligro de un lenguaje común, siempre a punto de quebrarse y desintegrarse en lo inaccesible" (EMP, p. 69). En *Historia de la locura*, en cambio, prima una actitud desmitificadora del psicoanálisis que se manifiesta ya en el prefacio de la

primera edición del texto, donde se afirma que “el lenguaje de la psiquiatría—que es un monólogo de la razón *acerca de* la sinrazón—sólo ha podido establecerse sobre la base del silencio de la locura” (“Préface,” p. ii). Foucault comienza atacando la psiquiatría decimonónica, fundada sobre la construcción de una figura del médico que se convierte “en el operador casi mágico de la enfermedad y toma la forma del taumaturgo” (*HL*, II, p. 256). De este modo, sigue, “si quisieran analizarse las estructuras profundas de la objetividad en el conocimiento y en la práctica psiquiátrica del siglo XIX, de Pinel a Freud, sería preciso mostrar que esa objetividad es desde el principio una cosificación de orden mágico . . .” (*HL*, II, p. 259). Ahora bien: si Freud tiene el mérito de haber cuestionado la constelación de figuras que articulaban la experiencia del asilo, es también él quien “ha explotado, en cambio, la estructura que envuelve al personaje del médico; ha amplificado sus virtudes de taumaturgo, preparando a sus poderes totales un estatuto casi divino. [...] Ha liberado al enfermo de existir dentro del asilo, en el cual lo habían alienado sus ‘liberadores;’ pero no lo ha liberado de lo que tenía de *esencial* esa experiencia. [...] El médico, en tanto que figura alienante, sigue siendo la clave del psicoanálisis” (*HL*, II, p. 262). Nacido en la textura de un sistema de relaciones de poder determinado, reproduciendo en la densidad de su discurso la forma del orden de dicho sistema (relación psiquiatra-paciente) y conformando así los requisitos y los límites en cuyo espacio se le permite hablar al “enfermo,” el psicoanálisis—concluye Foucault—“podrá resolver algunas formas de locura, [pero] sigue siendo extraño al trabajo soberano de la sinrazón. No puede ni liberar ni transcribir, y menos aún explicar, lo que había de esencial en esa labor” (*HL*, II, p. 263).

Esta desmitificación del discurso psicoanalítico tiene una doble importancia. Por una parte, anticipa ya el futuro rumbo de la labor foucaultiana en la década del setenta: el énfasis progresivamente colocado en la crítica de los códigos modelantes del discurso-enunciado *desde el análisis de las condiciones de posibilidad del discurso-enunciación*. En este contexto, resultan interesantes las declaraciones hechas por el autor en ocasión de las conferencias pronunciadas en Brasil en 1973: “Repito que no soy psicoanalista, pero me sorprende oír decir que el psicoanálisis es la destrucción de las relaciones de poder. [...] Encarando el psicoanálisis como un fenómeno cultural que ha tenido una importancia real en Occidente, podría decir que, en su condición de *práctica*, desempeñó un papel *restaurador* de las relaciones de poder, en el sentido de la normalización. [...] Tampoco calificaría a la *teoría* freudiana como una tentativa de cuestionar el poder.”¹⁴ El discurso psicoanalítico, tanto en su aspecto teórico como práctico, se inserta en una economía de poder a cuyos términos reconduce Foucault la tarea de aprehender el proyecto epistemológico de alcanzar la verdad. Esta determinación es totalmente *exterior* a la praxis de determinados psicoanalistas que han intentado o pueden intentar el cuestionamiento de las relaciones de poder que tienden a cristalizar en el ejercicio de su labor. Y es en esa “exterioridad” en donde

el psicoanálisis viene a reunirse con toda la red de prácticas discursivas cuyas condiciones de constitución, ordenamiento y vigencia estudia el autor a partir de *La arqueología del saber* (1969).¹⁵ Por otra parte, la desmitificación del psicoanálisis—en los términos específicos en que se corporiza en *Historia de la locura*—prepara la analítica del “círculo antropológico” que da fin a este texto, en su doble articulación: 1) las relaciones de la pareja loco-hombre cuerdo con la libertad y la verdad; y 2) la voz de la locura misma.

1) La experiencia del asilo le quita al loco “las cadenas que impedían el uso de su libre voluntad, mas para despojarlo de esta voluntad misma, transferida y alienada en la voluntad del médico. El loco está completamente libre y a la vez completamente exluido de la libertad” (*HL*, II, pp. 267-268). Es a partir de esta situación que se enuncian, desde los albores de nuestra modernidad, las verdades acerca de la locura; y esta enunciación del discurso psiquiátrico se constituye dentro de un locus cuya estructura fundamental permitirá generar un discurso filosófico acerca de la libertad y la verdad tanto del loco como del “hombre” en general: “La locura, en adelante, ya no indica cierta relación del hombre con la verdad, relación que, al menos silenciosamente, implica siempre la libertad; la locura sólo indica una relación del hombre con su verdad” (*HL*, II, p. 269). Sobre el fondo discontinuo de la diferencia surgen y se anudan las estructuras de la significación, visibles ahora en la opacidad de su histórica materialidad. En el tejido diferencial de la significancia ya no se da la representación de una verdad homogénea y universal: la verdad se produce en la materialidad significativa de cada estructura que allí la prende. Como todos los demás objetos que la episteme moderna permite surgir, “el ser humano no se caracteriza por cierta relación con la verdad, sino que guarda, como si le perteneciera por derecho propio, a la vez manifiesta y oculta, una verdad” (*HL*, II, p. 290). Ahora bien, ¿qué significa todo esto? En el nuevo discurso del saber—donde surgen y se constituyen las ciencias humanas—, las condiciones de la verdad y las posibilidades de la libertad quedan referidas a la figura del “hombre,” sobre la cual articulan desde ahora su necesaria relatividad. Pero si el “hombre” se ha configurado como a la vez sujeto y objeto del saber, ¿cuál podría ser, y dónde podría darse, el definitorio y definitivo enunciado de su propia verdad? En cierto sentido, puede leerse toda la arquitectura analítica de *Enfermedad mental y psicología* y de *Historia de la locura en la época clásica* como soterrada desconstrucción de esta problemática raigal y como flujo persistente de un caudal discursivo que desemboca en la formulación de esa instancia paradójica que atraviesa el “círculo antropológico” constituido en el reticulado de la episteme moderna. En efecto, el trabajo de Foucault llega a proponer que, hacia fines del siglo llamado de las luces y desde entonces, ha sido necesario que en nuestra cultura “el loco, situado ahora en la problemática de la verdad del hombre, arrastrara consigo al hombre verdadero y lo ligara a su destino. [A partir de ahora] el hombre y el loco están ligados en el mundo moderno más sólidamente quizá de lo que

pudieron estarlo en las poderosas metamorfosis animales antaño iluminadas por los molinos incendiados del Bosco [es decir, durante el Renacimiento]: están atados por ese vínculo impalpable de una verdad recíproca e incompatible; se dicen uno al otro esta verdad de su esencia que desaparece al haber sido dicha por el uno al otro" (HL, II, p. 289). En la experiencia de nuestra modernidad, según el autor, lo Otro se transforma en *inversión irónica* de lo Mismo; desde los albores de la época romántica, *la verdad* consiste en que "la verdad del hombre sólo se dice en el momento de su desaparición; sólo se manifiesta devenida otra que ya no es ella misma" (HL, II, p. 285). Ya no hay una verdad del hombre que (como hasta entonces toda verdad) se desprenda de la idealidad del Orden para depositarse sobre el orden simétrico del Discurso, de esa especie de superficie de inscripción que en la edad clásica representaba las representaciones y las disponía para la evidencia de lo verdadero y las desviaciones del error, del delirio o del sueño.

Queda por discutir el problema de si esta inversión irónica que atraviesa de parte a parte el edificio de "nuestro" saber—de ese saber que, estrictamente hablando, nace en el seno de determinadas potencias europeas y desde allí se irradia hacia el resto del continente y del mundo moderno y contemporáneo—, si esa inversión, entonces, es realmente inherente al dominio de aquel saber, a su categoría y su estatuto, o es sólo el resultado de las pautas críticas y metodológicas del propio discurso foucaultiano, de sus *a priori* epistemológicos. Problema éste que ya analicé en otro ensayo, formulándolo en los términos específicos de una crítica de los nexos entre discursividad y poder que se recortan en el espesor de la obra de Foucault.¹⁶ En el contexto del presente trabajo, cabe destacar un principio clave que cristaliza de modo implícito en las conclusiones a las que llega el autor en los textos que han sido analizados más arriba, a saber: que desde la disolución de la edad clásica, lo que se venía entendiendo por "forma" ya no puede concebirse como *representando* ni *vehiculando* el "contenido." La efectividad de este principio se observa claramente en las proposiciones foucaultianas en torno al psicoanálisis. Los temas mayores de la *represión* y de la *liberación* en el enunciado discursivo psicoanalítico—el Edipo, la Autoridad, el Orden Simbólico, la Prohibición del Incesto—involucran el gran tema de una doble y profunda pulsión tendida entre los polos de una colosal *negativa* y de una insistente *subversión*. Pero más acá y más allá de aquel enunciado, a la vez por encima y por debajo de él, la actividad discursiva psicoanalítica (es decir, la forma de su enuniciación *qua* teoría y práctica) incide en una red (discursiva) de relaciones de poder, de control y de saber en cuya densidad—según lo determina Foucault—opera como dispositivo normalizador de ese poder control-saber.¹⁷ Su contenido, entonces, denuncia y desarticula la estructura del poder; su forma la encubre (o la normaliza) y la restaura (o la recupera). En *Enfermedad mental* y *psicología* y en la última versión de *Historia de la locura*, el carácter implícito de ese principio clave no permite el despliegue de las consecuencias teórico-metodológicas virtualmente contenidas en estas

conclusiones. Foucault sólo comenzó a ahondar en la aparente contradicción entre forma y contenido discursivos a partir de *La arqueología del saber*, llegando a formular dicha "contradicción" en los términos de una teoría de la articulación de la práctica discursiva en el juego de relaciones de poder. Desarrollando lo que en estos textos sólo quedó en germen, llegó a despejar una concepción del discurso como *acontecimiento en un campo de actividades* en cuya densidad realiza un sistema tácito de condicionamientos; sistema epistemológico que, como tal, se inscribe en el tejido de necesidades y categorías internas, relativamente autónomas, del proceso cognoscitivo que el discurso objetiva; sistema que—en la misma instancia, pero captado como estructuración de una práctica cultural—se ordena (y se co-ordina) con las determinaciones históricas de las formas ideológicas (económicas, políticas, jurídicas, científicas, pedagógicas) que articulan la cultura en que este sistema se inserta de modo constitutivo.

2) Según lo evidencia el análisis de sus primeros textos, la labor temprana de Foucault muestra ya su convicción seminal de que es en la relación de los enunciados "centrales" con lo que en ellos se delimita como "márgenes" (es decir, en la interrelación de lo Mismo con lo Otro) donde se arriesgan y se comprometen las estructuras fundamentales de la experiencia global de nuestra cultura en la historia. Precisamente ubicado en los intersticios de esa interrelación, cierto "lenguaje antropológico" (que la sinrazón produce desde el siglo XIX) puede inscribirse como una obra destinada a la *carencia de sí misma* en la destitución de la locura; obra de lenguaje, de "palabras arrojadas contra una ausencia fundamental de lenguaje" (*HL*, II, p. 302): labor cuya enunciación misma se transforma en la vigilia locuaz de ese sueño silencioso de la razón positivista, o en el retorno de lo reprimido en el proyecto decimonónico de la verdad. Ya se trate del discurso de Nietzsche, de Hölderlin o de Artaud, ya se piense en el trabajo de Goya u otros, siempre "la locura es absoluta ruptura de la obra; forma el momento constitutivo de una abolición, que funda en el tiempo la verdad de la obra; dibuja el borde exterior, la línea de derrumbe, el perfil recortado contra el vacío" (*HL*, II, p. 302). Reencontramos aquí la forma irónica de una inversión y la paradoja de un vínculo interrelacional: la locura anula la obra y, en ese mismo acto de destitución, la funda y le permite tocar el fondo de su verdad. Obra y locura se anudan así en un doble movimiento de implicación y rechazo mutuos; la discontinuidad que el corte de la locura opera sobre la obra abre un resquicio en cuyo espacio es posible palpar la construcción del mundo y cuestionarla o revelarla: "por la locura que la interrumpe, una obra abre un vacío, un tiempo de silencio, una pregunta sin respuesta, y provoca un desgarramiento sin reconciliación que obliga al mundo a interrogarse. [...] No hay locura sino en el último instante de la obra, pues ésta la rechaza indefinidamente a sus confines; *allí donde hay obra, no hay locura*; y sin embargo, la locura es contemporánea de la obra, puesto que inaugura el tiempo de su verdad" (*HL*, II, p. 303). De este modo, en la relación de ciertas

obras con la locura desde la explosión lírica del romanticismo hasta hoy, la escritura se constituye en un *locus* de apertura, de constante transgresión del límite desde el cual puede hacer surgir la mismidad diferenciada de su lenguaje en su dispersión y su unidad, en su presencia y su ausencia, en su continua repetición y su interruptiva diferencia, en su materialidad y su deseo.

Habrà que retomar estos temas y desarrollarlos en otra parte, en el contexto de una discusión de los alcances de Foucault en torno a la escritura. Cabe adelantar aquí que, para el autor, es en los resquicios e intersticios abiertos por toda esa serie de isomorfismos que configuran las interdeterminaciones del sueño y la vigilia, del error y la certidumbre, de la locura y la obra—en una palabra: en el punto que anuda el *límite* a la *constitución*—, es allí donde se puede llegar a palpar ese reticulado envolvente y fundamental de la experiencia moderna. A ese *locus* acude Foucault para recuperar los términos de la visión trágica y comprobar que, “en nuestra época, el hombre no tiene más verdad que en el enigma del loco que él mismo es y no es; [que] cada loco lleva y no lleva en sí esta verdad del hombre a quien pone al desnudo en la recaída de su humanidad” (*HL*, II, pp. 289-290). Tal recuperación conlleva una especie de trabajo en filigrana (con respecto al texto foucaultiano manifiesto): una labor mediante la cual el autor arriesga un cuestionamiento de las relaciones entre el *saber* y los *objetos* constituidos por ese saber en un tejido específicamente discursivo; tejido éste que, por quedar localizado y por incidir en el nivel del “encadenamiento de las estructuras fundamentales de la experiencia” (*HL*, II, p. 290), será caracterizado como “arqueológico” a partir de la aparición de *El nacimiento de la clínica* (1963).

Las teorizaciones y los proyectos de investigación empírica de Foucault adelantan, en lo-esimal, un modelo complejo y móvil de toda estructuración sistemática de la actividad significativa humana, según aquélla se textualiza en el discurso. La labor foucaultiana cruza de este modo una variedad de intereses tradicionalmente separados en diferentes campos académicos. Por ello mismo, genera un gran interés que se articula en comentarios, investigación analítica y debates polémicos en torno a sus supuestos teóricos y al horizonte empírico de sus resultados y alcances. Los análisis precedentes permiten palpar hasta qué punto es indispensable despejar, para una lectura crítica de la obra de Foucault, lo que en sus textos constituye algo así como una semiótica de ciertas experiencias fronterizas (o experiencias-límite, para usar la expresión jaspersiana): enfermedad mental; enfermedad orgánica; “desviación,” “perversión,” “desorden” o “subversión” sociales. El autor encara estas experiencias para ubicar, en la interrupción y en la discontinuidad que ellas inauguran, su actividad destructiva no sólo de un “centro”—en lo que todo centro tiene de entidad relativamente aislable—, sino de las condiciones mismas de posibilidad de los nexos de interdeterminación que se tienden precisamente entre todo centro (como *locus* de lo Mismo) y su correspondiente recorte de “márgenes” pertinentes (como *locus* de lo

Otro).

Al indagar las condiciones de posibilidad epistemológica del orden constitutivo de una cultura como la que llamamos "nuestra"—al articular dichas condiciones discursivas en el entrecruzamiento de las pautas de lo verdadero, lo normal y lo lícito—, Foucault exhuma los términos fundamentales de la específica oposición Cultura/Naturaleza que en distintos períodos, desde el Renacimiento, han atravesado el reticulado gnoseológico "latente" o "ciego" del proceso del saber de la civilización occidental; términos de los cuales han surgido los diversos estatutos históricos de la verdad en el proyecto discontinuo de la actividad cognoscitiva moderna y contemporánea. Situándose en el nivel estrictamente discursivo de las prácticas del conocimiento, el autor trabaja en base a la hipótesis general de que las condiciones específicas que delimitan las posibilidades epistemológicas de una época dada determinan tanto al sujeto como a los objetos y a los contenidos, formas, dispositivos, prácticas y supuestos mismos del saber.

Enfocando la globalidad de la producción de Foucault, puede comprobarse que en *Enfermedad mental y psicología* y en *Historia de la locura en la época clásica* el autor privilegia el estudio del recorte histórico de los objetos del saber. En estos libros se trata de establecer qué condiciones debieron darse para que objetos tales como "locura" o "enfermedad mental" pudiesen llegar a ser investidos y para que lo fuesen en los términos en que quedaron configurados. En *Las palabras y las cosas*, *La arqueología del saber* y *El orden del discurso*, en cambio, el autor se dirige hacia las condiciones gnoseológicas de las organizaciones discursivas mismas; su interés por el "diagnóstico del presente" lo conduce al enfoque de las "ciencias humanas." Ya en 1963, con *El nacimiento de la clínica*, había iniciado este nuevo camino investigativo, centrado en la objetivación discursiva de la actividad epistemológicamente más característica de nuestra modernidad: la que se plasma en base y en torno a la figura ambigua y problemática del "hombre." Durante la década de 1970, por último, Foucault trabaja fundamentalmente en una desconstrucción del sujeto del saber; más concretamente, de las condiciones de formación de la multiplicidad funcional de la subjetividad gnoseológica, según ésta se configura en los acontecimientos de una red de prácticas discursivas determinadas. El estudio de tal constitución histórica se articula en trabajos como *Vigilar y castigar* (1975) y *La voluntad de saber* (1976), así como en numerosos ensayos, conferencias, artículos y entrevistas parcialmente recogidos en libros como *La verdad y las formas jurídicas* (1980; conferencias pronunciadas en Brasil en 1975), *Microfísica del poder* (1978; artículos y entrevistas, 1971-1977) y *Sexo, poder, verdad* (1978; artículos y entrevistas, 1973-1978).

NOTAS

1. Para unas de las más recientes (y mejores) bibliografías de y sobre Michel Foucault, véase *Power Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Michel Foucault, ed. Colin Gordon, pp. 261-270 (contiene una bibliografía de bibliografías en la página 261); Michel Foucault, *Power, Truth, Strategy*, ed. Meaghan Morris y Paul Patton (Sydney, Australia: Feral Publications, 1979), pp. 92-100; y Alan Sheridan, *Michel Foucault. The Will to Truth* (London & New York: Tavistock Publications, 1980), pp. 227-234.
2. "Conversación con Lacan," en Paolo Caruso, *Conversaciones con Lévy-Strauss, Foucault y Lacan*, trad. F. Serra Cantarell (Barcelona: Anagrama, 1969), p. 95. La conversación-discusión data de 1966.
3. "Conversación con Michel Foucault," en Paolo Caruso, *ibid.*, pp. 69-70. La discusión de 1967. (Énfasis míos)
4. Cf. Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, trad. Alberto González Troyano (Barcelona: Anagrama, 1970), especialmente pp. 32-42.
5. Este primer libro aparece con el título *Maladie mentale et personnalité* (Paris: P.U.F., 1954). En 1962 se publica la segunda edición en la misma editorial; esta nueva versión lleva por título *Maladie mentale et psychologie* y difiere de la primera sólo en los capítulos quinto, sexto y "Conclusión," completamente reescritos. Los materiales eliminados fueron reelaborados e incorporados a *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Plon, 1961); véase nota 8, más abajo. La única versión castellana existente se basa en la primera edición francesa: *Enfermedad mental y personalidad*, trad. Emma Kestelboim (Buenos Aires: Paidós, 1961). La primera versión inglesa, en cambio, se basa en la segunda francesa: *Mental Illness and Psychology*, trad. Alan Sheridan Smith (New York: Harper and Row, 1976). Las citas en este ensayo quedan referidas a la edición castellana (desde la "Introducción" hasta el capítulo 4) y a la edición inglesa (capítulos 5-6 y "Conclusión"), precedidas de la abreviatura EMP. En cuanto al contenido de las citas, he optado por mis propias traducciones de la segunda edición francesa, por razones puramente prácticas. En todos los casos las he cotejado cuidadosamente con las versiones castellana e inglesa.
6. Foucault desarrolla sistemáticamente estas nociones (episteme clásica y representación) en los capítulos 3 a 7 de *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa C. Frost (México: Siglo XXI, 1968).
7. Esta cita conlleva el interés adicional de señalar la primera vez que Foucault usó el término "arqueología," aunque desprovisto aún de la carga específica de significaciones que llegó a adquirir una década más tarde en sus propios escritos.
8. M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Plon, 1961); segunda edición abreviada por el autor (Paris: 10 18, 1964); edición integral definitiva (Paris: Gallimard, 1972). La edición castellana se basa en la edición definitiva de 1972: *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, dos tomos (México: Fondo de Cultura Económica, 1976). Todas las citas provienen de esta edición, precedidas de HL y de la indicación del tomo correspondiente, en números romanos.
9. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rhizome* (Paris: Minuit, 1976). A partir de este punto refiero las citas de EMP a las páginas de la edición inglesa; véase nota 5, arriba.
10. M. Foucault, "Préface" de *Folie et déraison* (Paris: Plon, 1961), p. i. Véase nota 8, arriba. Doy las subsiguientes referencias en el texto mismo de mi ensayo, precedidas de "Préface."
11. F. Engels, *Dialéctica de la naturaleza* (1882); la cita proviene de la edición inglesa, *Dialectics of Nature*, s. trad. (New York: International Publishers, 1940), p. 16. Hay edición castellana publicada por Grijalbo. Acerca de la relación "circunstancial" entre Foucault y el marxismo, dice el propio autor: "Me sucede con frecuencia citar frases, conceptos, textos de Marx, pero sin sentirme obligado a adjuntar la pequeña pieza identificadora que consiste en hacer una cita de Marx. [...] Yo cito a Marx sin decirlo, sin

ponerlo entre comillas, [...] y paso por ser alguien que no cita a Marx. [...] Es imposible hacer historia actualmente sin utilizar una serie interminable de conceptos ligados directa o indirectamente al pensamiento de Marx, y sin situarse en un horizonte que ha sido descrito y definido por Marx. En caso límite se podría uno preguntar qué diferencia podría haber entre ser historiador y ser marxista"; cf. M. Foucault, "Entrevista sobre la prisión: el libro y su método," en *Microfísica del poder*, ed. y trad. Julio Varela y Fernando Álvarez-Uría (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1978), p. 100; publicada originalmente en *Magazine Littéraire*, N° 101 (Juin, 1975), pp. 27-33.

12. "Conversación con Michel Foucault," en Paolo Caruso, op. cit., pp. 73-74.
13. Foucault hace culminar esta temática específica de su trabajo en las páginas de *Las palabras y las cosas*. Acerca de esta constelación temática foucaultiana, en el perfil nietzscheano que le es propio, véase M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, especialmente pp. 41-42. Cf. también el libro de Eugenio Trias, *Filosofía y carnaval* (Barcelona: Anagrama, 1973), especialmente pp. 11-31.
14. M. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch (Barcelona: Gedisa, 1980), p. 167. Véase también el tratamiento de este tema en el último libro de Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guinazú (México: Siglo XXI, 1977), parte IV, capítulo 4, y Parte V.
15. Sobre el tema de la *exterioridad*, de gran importancia en la obra de M. Foucault, véase *Nietzsche, Freud, Marx*, especialmente pp. 29-32.
16. Cf. "Savoir and Pouvoir: Michel Foucault's Theory of Discursive Practice," *Humanities in Society*, 3, 1 (Winter 1980), pp. 55-72. Una versión castellana de este ensayo, corregida y aumentada hasta cubrir *La voluntad de saber*, será publicada próximamente por *Texto Crítico*.
17. Cf. M. Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, pp. 164-170.

Semiótica y Marxismo en la Ciencia Literaria*

Desiderio Navarro
UNEAC, Cuba

De entre las numerosas y variadas cuestiones abarcables bajo el epígrafe "semiótica y marxismo" hemos escogido como tema de nuestra intervención en este encuentro las relaciones entre la ciencia de los signos¹ y el materialismo dialéctico e histórico en el marco de los estudios científico-literarios.

Ante todo, es preciso decir que, en general, las relaciones entre semiótica y marxismo no han sido idílicas en la Europa socialista. Si bien ya en tan temprana época como los años 20 y 30 algunas ideas semióticas y ciertas tesis del materialismo dialéctico e histórico se dieron cita en obras de Mijaíl Mijáilovich Bajtín,² Valentín Nikoláevich Volóshynov³ y Lev Semiónovich Výgotski,⁴ el desarrollo de la incipiente tradición semiótica soviética (que incluía, además, trabajos de los llamados formalistas rusos, así como de Vladímir Iákovlevich Propp y Serguéi Mijáilovich Eisenstein) quedó interrumpido durante varias décadas precisamente a consecuencia de la dogmatización y vulgarización del pensamiento marxista en la vida científica del país durante el llamado "período del culto a la personalidad". Durante los primeros años de postguerra, en Checoslovaquia—nación socialista desde 1948—volvieron a entrar en contacto ideas semióticas y tesis filosóficas marxistas gracias a la labor teórica de Jan Mukařovský,⁵ pero ese contacto fue sumamente breve, pues ya en 1949 el establecimiento de una reglamentación dogmático-administrativa del pensamiento científico marxista suspendió la evolución de la tradición semiótica checoslovaca (que incluía la producción del Círculo de Praga y buena parte de la obra de Roman Jakobson y Piotr Grigórievich Bogatyriov).

* Trabajo presentado al taller sobre "Semiótica: El debate materialista 'idealista'", organizado por R. Jara y patrocinado por los Deptos. de Español y Portugués y de Literatura comparada de la U. de Minnesota, en diciembre 1982.

Sólo el proceso de superación del dogmatismo y otros errores del período del “culto a la personalidad”—proceso iniciado, como es sabido, entre 1953 y 1956—hizo posible que, a fines de los años 50 y principios de los años 60, renacieran las investigaciones semióticas en los países de la joven comunidad socialista y se publicaran contribuciones capitales a la semiótica que habían permanecido inéditas durante décadas (como el hoy famoso libro de Bajtín sobre Rabelais). En el curso de la década de los 60, el estudio de los fenómenos sýgnicos no sólo resurgió con gran energía y fertilidad allí donde ya tenía una tradición (la URSS, Polonia y Checoslovaquia), sino que también comenzó una vital existencia en los restantes países socialistas europeos (tal vez con la sola excepción de Bulgaria). Al mismo tiempo, fue desarrollándose en múltiples direcciones: aparecieron, en esa década y en la siguiente, numerosas investigaciones teórico-generales y concretas no sólo de semiótica de la cultura (p. ej., Gurévich), sino también de las semióticas del arte (Porebski), la literatura (Mayenowa, Stawińsky, Lasić), la pintura (Zheguin), la música (Gaspárov), el teatro (Kowzan), el cine (Ivanóv, Lotman), el folclor (Voight, Golopentia-Eretescu), el mito (Meletinski), etc. Otra fecunda línea investigativa fue la semiótica abstracta o general (sobre todo en Polonia y la URSS).

En la amplia bibliografía resultante de ese renacimiento y expansión, no han faltado trabajos que exploren los problemas filosóficos—sobre todo gnoseológicos—que plantea la constitución de una semiótica (una semántica, una pragmática) acorde con el materialismo dialéctico: los más conocidos han sido escritos por el polaco Adam Schaff,⁶ el germano-oriental Georg Klaus⁷ y el soviético L.O. Réznikov.⁸ Tampoco faltan en ese corpus estudios que con el instrumental de la semiótica analicen importantes problemas tradicionales de la estética y la ciencia literaria de inspiración marxista: entre ellos se destacan los realizados por el soviético Iuri Mijáilovich Lotman⁹ y los polacos Stefan Zólkiewski¹⁰ y Stefan Morawski.¹¹

A decir verdad, difícilmente las relaciones mutuas entre marxismo y semiótica podrían haber cristalizado y evolucionado de otro modo en la esfera de las ciencias culturales. Y ello es así no sólo “por culpa” del marxismo, sino también a causa de la semiótica, o dicho con mayor precisión: a consecuencia de las respectivas situaciones internas de ambos y de los cambios históricos en las mismas.

Por una parte, el pensamiento marxista sobre los fenómenos culturales estuvo dominado, desde los tiempos de su período propagandístico inicial hasta fines de los años 20, por un sociologismo más o menos vulgar que existió en las formas de un sociogenetismo (Plejánov, Perevézев, Friche), un sociofuncionalismo (Bogdánov) y diversas combinaciones de éstos. Más tarde, a principios de los años 30, instauró su hegemonía un gnoseologismo más o menos vulgar (iniciado ya por Voronski en los años 20), que reinaría, cuestionado internamente sólo por Brecht, hasta mediados de los años 50. Por otra parte, durante esas

mismas décadas la reflexión semiótica sobre los fenómenos culturales se halló bajo el signo filosófico del neopositivismo, y, en particular, la semiótica estructuralista, en ocasiones influida además por la fenomenología (Kridl, Mukařovský), se caracterizó por los siguientes extremos: agenetismo, ahistorismo, inmanentismo, objetivismo abstracto y linguocentrismo. Resulta obvio, pues, que existían muchas más condiciones para una profunda hostilidad mutua, que para un acercamiento recíprocamente fecundante. Lejos de explorar las posibilidades de un aprovechamiento crítico de los hallazgos semióticos o las de elaborar una semiótica basada en el materialismo dialéctico e histórico, la mayoría de los marxistas vieron en la investigación semiótica—como, por otra parte, en la cibernética, la genética, la comparatística literaria, etc.—una corriente pseudocientífica esencialmente idealista, un peligroso instrumento directo de la ideología burguesa. Y hasta hubo quienes llegaron a condenarla como un nuevo avatar de la teoría plejanoviana de los jeroglíficos, impugnada por Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo*.

Sobre ese fondo resultan aún más significativos los prometedores pero trancos acercamientos entre semiótica y marxismo que se efectuaron antes de 1956. A los antes mencionados hay que agregar el que se produjo, antes de la Segunda Guerra Mundial, en el medio de los estructuralistas de Varsovia, especialmente en las concepciones de Dawid Hopenstzand, comunista, muerto en la matanza del ghetto de Varsovia, quien se interesaba en la constitución de una estilística estructural sociológica y señaló la necesidad de una síntesis creativa de formalismo y marxismo. Sólo después de la mencionada fecha el pensamiento marxista sobre los hechos y procesos culturales comienza a superar paulatinamente su reduccionismo y aislacionismo metodológicos y a orientarse hacia la integración de los acercamientos sociogenético y gnoseológico con otros enfoques científicoliterarios desarrollados fuera de la tradición marxista, entre los que se incluye, con frecuencia cada vez mayor, el método semiótico. Por otra parte, en la semiótica de los fenómenos culturales, aunque continúan apareciendo y predominando trabajos más o menos afines al paradigma estructuralista “clásico” antes descrito, se observa el surgimiento de un “neoestructuralismo” cada vez más atento a la historicidad de los fenómenos signícos y a diversos vínculos de éstos con la realidad social (Lotman y la Escuela de Tartu, Slawiński y su Gabinete de Poética Histórica, Zólkiewski y su Gabinete de Investigaciones de la Cultura Literaria, Miko y el Gabinete de Comunicación Literaria de Nitra, etc.).

Hoy día, los filósofos marxistas de la URSS y demás países socialistas europeos le reconocen a la semiótica el carácter de ciencia particular y llegan a concederle al método semiótico el status de método científico *general* (junto a la matemática y la teoría general de los sistemas).¹² La opinión imperante en los medios científicos de dichos países sobre el asunto de la orientación filosófica de la semiótica, se halla resumida en las siguientes palabras del investigador literario húngaro Lajos Nyirő: “La semiótica—al igual que la investigación histórica o sociológica—puede

ser tanto materialista como idealista".¹³ Pero las opiniones distan de ser unánimes en lo que respecta a la legitimidad científica de una semiótica marxista de la literatura y las distintas artes.

Ya en 1931 el estético marxista Anatoli Lunacharski reconocía que la obra artística en general constituye "una determinada organización de tales o cuales elementos materiales externos o simbólicos (signos)",¹⁴ si bien dejaba ver seguidamente que lo que le interesaba de esa organización eran sus "fines": su acción sobre la psique humana. En 1968, la polaca Antonina Kłosowska, socióloga marxista de la cultura, reveló argumentadamente el carácter semiótico de la concepción de la cultura en los escritos de Marx.¹⁵ Sin embargo, todavía en los años 60 y 70 ciertos autores marxistas han rechazado categóricamente como algo impropio y estéril el acercamiento semiótico a la literatura (P.V. Palievski,¹⁶ Ladislav Štoll¹⁷). En varios países, la legitimidad de ese acercamiento fue cuestionada durante largos años en un litigio público que, bajo la denominación general de "debate sobre el estructuralismo", concernía también la aplicabilidad de categorías y métodos cibernéticos, teórico-informacionales, matemáticos, etc. Además de partidarios y adversarios, hay estudiosos (entre ellos hasta un semiótico, Iu. S. Stepánov)¹⁸ que, a pesar de los resultados de las numerosas investigaciones semióticas realizadas mundialmente en la esfera cultural, aún consideran indemostrada la tesis de que la literatura y las artes son sistemas sígnicos, pero se abstienen de emitir un juicio definitivo sobre la legitimidad y productividad cognoscitiva del acercamiento semiótico a esos fenómenos culturales.

En el curso de las polémicas sostenidas en torno a estas cuestiones, los más importantes culturólogos, estéticos y teóricos de la literatura y las artes han llegado a coincidir en la convicción que el folclorista soviético Elizar Meletinski ha expresado así: "el análisis semiótico-estructural no puede suprimir el estudio histórico-tipológico o genético-sociológico de los fenómenos culturales y artísticos, sino que debe, de cierta manera, complementarlos".¹⁹ De ahí que en los recientes llamados a la integración de diversos métodos de estudio de la literatura y el arte bajo la conducción metodológica del materialismo dialéctico e histórico (como los realizados por Kagan²⁰ Bórev,²¹ Szabolcsi²² y Zólkiewski²³), el método semiótico sea mencionado como un legítimo *partenaire* de otros métodos tradicionales o de reciente introducción. Sin embargo, algunos de esos proyectos integradores se limitan a meras enumeraciones de métodos, sin resolver, ni siquiera plantear los problemas teórico-metodológicos que tal integración implica; nos dejan por el momento no ante una síntesis, sino ante una adición o yuxtaposición mecánica y, por ende, ante un grave peligro de eclecticismo o pluralismo. En los años 70 también han aparecido trabajos que, después de reconocerle brevemente a la semiótica literaria su derecho a existir, se dedican por entero a ponerle límites a la competencia de la semiótica en el estudio de la literatura: en oposición a lo que llaman "semiótica global", no admiten el carácter semiótico de la estructura de la obra literaria, sino sólo el de elementos convencionales aislados que se

reiteran en una serie de obras (símbolos, alegorías, epítetos constantes, *topoi*, estereotipos de la "literatura masiva", etc.), para los que reservan el nombre de "signos estéticos". Los autores que han propugnado esta restricción (el soviético M.B. Jrápchenko²⁴ y el húngaro Béla Köpeczi,²⁵ entre otros), llegan por esa vía a contraponer irreconciliablemente signo y reflejo, semiosis y conocimiento, fenómenos signícos y realismo. Esos planteamientos van enfilados, pues, no sólo contra la afirmación del carácter semiótico de la estructura global de la obra literaria, sino también contra las concepciones que, de una u otra manera, han vinculado estrechamente—por lo regular con la ayuda de las categorías de modelo e iconicidad—los aspectos semiótico y cognoscitivo de la literatura y el arte (nos referimos a las concepciones de autores tan diversos como el soviético Lotman,²⁶ la polaca Katarzyna Rosner,²⁷ los checos Sava Šabouk²⁸ y Josef Hrabák,²⁹ y los germano-orientales Dieter Schlenstedt³⁰ y Horst Redeker³¹).

Después de esta breve presentación—inevitablemente superficial y esquemática—de las relaciones que han existido entre semiótica y marxismo en la Europa socialista, creemos conveniente profundizar en algunas proposiciones teórico-metodológicas concretas que establecen ciertos vínculos entre semiótica y marxismo en el terreno de la ciencia literaria. Nuestra elección no ha sido casual, pues hemos escogido aquellas propuestas que abrazamos diez años atrás, cuando nos ocupábamos de manera especial en el estudio de la teoría semiótica y en investigaciones semióticas concretas. A principios de los años 70 escribimos dos trabajos basados en ciertas ideas de la Escuela semiótica de Tartu y del sociólogo y semiótico polaco Stefan Zólkiewski: el primero fue una monografía titulada *Del foso al sol. Martí y una semiótica del sujeto más allá del poema*, concluida en 1972 y aún inédita; y el segundo fue el estudio "La cultura de masas: semiótica, sociología y praxis social", publicado por la revista *Casa de las Américas* en su número de noviembre-diciembre de 1973. Puesto que ninguno de los dos trabajos ha sido objeto de una discusión entre semióticos de América—el primero por inédito, y el segundo, probablemente, por lo incipiente de la actividad semiótica en los países de lengua española por aquellos años—, y en vista de que los fundamentos teóricos de ambos textos nos siguen pareciendo interesantes y prometedores, hemos considerado oportuno presentar aquí las ideas que inspiraron aquellos escritos, que siguen teniendo hoy nuestra simpatía y que, sin duda, constituyen la más seria integración de semiótica y marxismo en el marco de las investigaciones literarias de Europa socialista. Esas ideas proceden básicamente de libros y artículos de Iuri Lotman (*Lecciones de poética estructural*, *La estructura del texto artístico* y *Análisis del texto poético*), V.V. Ivanóv ("El papel de la semiótica en la investigación cibernética del hombre y de la colectividad") y Stefan Zólkiewski (*Cultura. Sociología. Semiótica literaria* y *La ciencia de la cultura literaria*).

En la esfera de la sociología de la cultura y de las distintas ramas culturales, se planteó desde hace mucho tiempo como problemática básica la

cuestión del conocimiento de la relación existente entre el estilo de un producto cultural dado y las relaciones sociales (o la situación histórica concreta en que éstas se manifiestan). Desde temprano se vio en la conciencia una esfera mediadora entre ambos términos, aquella que ha reaccionado significativamente a una determinada situación histórica y cuya reacción se expresa en el estilo de la obra dada. Así, pues, se buscan en la estructura de la conciencia los principios de una correspondencia, isomorfismo u homología entre los caracteres estructurales específicos de un hecho cultural y los de una determinada situación histórica, luego de haber admitido que, de modo comprobado, ambas estructuras difícilmente son comparables de manera directa. Ejemplifiquemos esta actitud investigativa con una formulación de Goldmann: "La relación esencial entre la vida social y la creación literaria no atañe al contenido de estos dos sectores de la realidad humana, sino sólo a las estructuras mentales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan al mismo tiempo la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor". Lo importante viene a ser, pues, cómo se entra en conocimiento de esta conciencia y de su estructura.

Desde la *Teoría de las concepciones del mundo* de Dilthey, pasando por *Arte y visión del mundo* de Mukařovský e *Historia y conciencia de clase* de Lukács, hasta *Por una sociología de la novela* de Goldmann, cuando ha llegado el momento de establecer tales relaciones estructurales, los distintos investigadores, ante la carencia de un lenguaje científico común, adecuado para describir las estructuras de ambas esferas, han apelado a un tercer lenguaje, que pretende describir la esfera mediadora. La elaboración de este lenguaje, distinto del que describe estructuras culturales y del que describe relaciones sociales y situaciones históricas, se fundamenta sobre tipologías hipotéticas, arbitrariamente escogidas, de las "concepciones del mundo" (Dilthey), de las "visiones del mundo" (Goldmann), de las "conciencias de clase" (Lukács), etc.

No nos detendremos a examinar cada uno de estos lenguajes: lo que importa aquí es la marcha metodológica propuesta: se escoge una tipología de las conciencias y, después, tomando como lenguaje de descripción los elementos de esa tipología, se pasa a establecer correspondencias entre una situación histórica dada, por una parte, y un estilo cultural dado, por la otra.

Ya en la esfera de su realización concreta, el análisis de estructuras tan heterogéneas—culturales y sociohistóricas—en la lengua de esas "visiones" o "concepciones del mundo", se revela poco fructífera y, diríase, empobrecedora, y en sus distintas variantes ha sido objeto de bien fundadas críticas. Una muestra de ello sería la incapacidad de establecer correspondencias o isomorfismos constantes, necesarios, confirmados por las observaciones empíricas históricas y sociológicas, entre una determinada estructura cultural y la estructura de cierta concepción del

mundo. Por supuesto, mucho más precarios resultan los intentos de establecer relaciones genéticas entre ambos, lo cual, naturalmente, sólo sería posible luego del establecimiento de relaciones estables de correspondencia. Lo antes señalado indica que tales "tipos de conciencia" son incapaces de abarcar la carga, el volumen de significados, de ideas, encerrado en las estructuras de los hechos culturales, e incluso incapaces de corresponder a ella, por lo cual su uso limita el campo mismo de toda ulterior investigación sociológica de los productos culturales dados.

Parece necesaria, pues, la exploración de la marcha metodológica opuesta, esto es, la apelación a un lenguaje común adecuado a los fines de la descripción y análisis de ambos tipos de estructuras, para sólo después, a partir de las descripciones y análisis concretos logrados con este lenguaje, llegar a elaborar una tipología de la esfera mediadora. Pero, dónde hallar ese lenguaje? Zólkiewski lo ha hallado en los trabajos semióticos de la Escuela de Tartu.

Los semióticos soviéticos de la Escuela de Tartu han introducido la noción clave de *sistema semiótico modelante*. Según ellos, todo sistema semiótico creado por el hombre, además de ser un medio de transmisión de información, constituye, en su totalidad, la descripción de un determinado *modelo del mundo*. Para precisar el significado de esta segunda noción clave, observemos qué se entiende en esa expresión por "modelo" y qué por "mundo". El concepto de modelo, tal como se presenta en los trabajos de los semióticos de Tartu, se halla resumido en las siguientes formulaciones del filósofo soviético Víktor A. Shtoff:

hay algo común inherente a todos los modelos: la presencia de una estructura (estática o dinámica) que es realmente semejante o que se considera semejante a la estructura de otro sistema. Entendiendo tal coincidencia de estructuras como un reflejo, podemos decir que el concepto de modelo designa siempre algún modo de reflejo o reproducción de la realidad, por más que se diferencien entre sí los distintos modelos.

Por otra parte, el término "mundo" en la expresión "modelo del mundo" debe ser entendido, según afirman los semióticos V.V. Ivanov y V.N. Toporov, como el medio y el sistema dado (hombre, autómatas o animal) en su interacción.

Zólkiewski ha aclarado que no se ha de concebir el modelo del mundo como una visión "plástica". La aclaración es oportuna, pues existe la tendencia a interpretarlo en términos de *Bildhaftigkeit* u *obraznost'*. El modelo del mundo no dice cómo es concretamente la realidad, sino qué significa; no representa lo visible, sino el esqueleto de lo visible; pone de manifiesto una clasificación de los elementos de la realidad y, sobre todo, de los valores, así como de las relaciones estructurales que hay entre ellos, los significados que tienen esos elementos para el hombre y la jerarquía que existe entre ellos. Y resume Zólkiewski: el modelo del mundo contiene un determinado conocimiento positivo del mundo, pero éste es un saber como el que da un diagrama y no como el que nos proporciona una imagen reflejada.

En cuanto a las relaciones del modelo del mundo con la ideología, Zólkiewski señala que el modelado mismo del mundo tiene sentido ideológico, que también en todo modelo del mundo se podría ver una "gran metáfora". Sin embargo, el modelo del mundo no es ideología plenamente articulada. La ideología articulada, o visión del mundo, sirve a la fundamentación de una determinada supraestructura jurídico-política o a la argumentación en favor de determinados cambios de ésta o incluso en favor de la negación revolucionaria de la existente y del pronóstico de otra supraestructura. Ahora bien, el modelo del mundo puede contener algunas fundamentaciones de esa especie, pero también puede no contener ninguna de manera explícita y limitarse a *sugerirlas implícitamente como consecuencias lógicas de determinadas propiedades suyas*. A este respecto, Zólkiewski ha escrito lo siguiente:

La recodificación del modelo del mundo realizado por un texto dado al lenguaje de la ideología, depende de la riqueza de informaciones ideológicas articuladas que ese texto contiene. Siempre las hay en una cantidad menor que la de los significados del texto. Por eso, la traducción de que hablamos/ al lenguaje de la ideología—D.N./ no puede ser adecuada. A pesar de eso, tal traducción es admisible y deseable. Porque de esa manera se puede distinguir y formular un aspecto muy esencial de todo modelo del mundo, el aspecto cosmovisivo, que permite referir el modelo dado a una ideología determinada, formulada, suficientemente articulada.

Por otra parte, retomando una idea formulada en los años 20 por el célebre psicólogo soviético Lev Vygotski, los semióticos de la Escuela de Tartu también han definido el modelo del mundo como un programa de comportamientos para el individuo y la colectividad, puesto que él determina la elección de los actos que sirven para influir sobre el mundo, así como las reglas de esos actos y sus motivaciones. Ese carácter de instrumentos de control del comportamiento humano explica que los modelos mismos sean controlados por la colectividad en atención a sus funciones.

En relación con esto, se ha señalado que el manejo de todo nuevo sistema signico, al tiempo que permite distinguir en el mundo exterior nuevas oposiciones significativas, las correlaciona con algunas nuevas oposiciones comportamentales funcionalmente diferenciadas. De ese modo, los sistemas semióticos culturales utilizados en la emisión y recepción de información y en la programación de la conducta propia y ajena, no hacen más que estructurar la situación de interacción social de manera que ésta sea inteligible y predecible; reducir la indeterminación del mundo humano; realizar una unidad dialéctica de orientación y control, dirigida "hacia afuera" y "hacia adentro".

Un individuo deviene miembro de una colectividad dada cuando ha interiorizado el sistema semiótico o conjunto de sistemas semióticos común a toda esa colectividad, asimilando con ello el modelo (o modelos) del mundo construido con ese sistema (o conjunto de sistemas). Resulta, pues, que todo sistema semiótico socialmente activo cumple funciones bien definidas dentro de una colectividad dada en una situación histórica

precisa. Resulta que es no sólo un producto social, sino también una *práctica social*.

En Occidente, el marxista italiano Ferruccio Rossi-Landi ha divulgado estas ideas de los semióticos soviéticos en un artículo titulado "Programación social y comunicación".

Un individuo o toda una colectividad puede servirse de diferentes modelos del mundo y éstos últimos pueden influirse unos a los otros. Además, un mismo modelo del mundo puede realizarse en diferentes materiales semióticos: tanto en las diversas formas de comportamiento humano, como en los diversos resultados de esos comportamientos (o sea, tanto en un ritual o una costumbre, como en un texto escrito, un vestuario o un parque).

Otro concepto clave en las formulaciones de Zólkiewski es el de *texto*, que, para él, no es la totalidad del objeto semiótico, sino sólo su aspecto semiótico, pues los objetos semióticos tienen también un aspecto cósmico (*rzeczowy*), más importante en un traje que en un libro, y más importante en un hacha que en un traje. En esto el teórico polaco no hace más que seguir a Bogatyrión, el clásico de la etnosemiótica pragmática, quien ya en 1936 había aplicado esa concepción en su artículo "El traje nacional como signo". Texto será, pues, toda secuencia de signos ordenada de acuerdo con las reglas de un sistema de signos de una cultura dada. En el texto pueden realizarse (y, por lo regular, suelen realizarse) varios sistemas semióticos a la vez y, por ende, varios modelos del mundo al mismo tiempo. En cambio ningún texto aislado realiza por entero un sistema signico ni, por tanto, el modelo del mundo construido con él. Cada texto es la realización parcial de un sistema signico y, por consiguiente, la realización parcial de un modelo del mundo.

De manera restrictiva, Zólkiewski llama "sistemas modelantes secundarios" (término de la Escuela de Tartu) a los que cumplen la función de modelar el mundo en su totalidad. Secundarios porque están contruidos sobre el lenguaje natural como sistema primario. Lotman ha preferido decir: "construidos según el tipo del lenguaje natural". Según el teórico polaco, la literatura carece de un sistema específico propio, pues se sirve de sistemas semióticos que pueden presentarse en otros fenómenos culturales extraliterarios, y ello gracias a que en su material semiótico, la palabra, se puede realizar en cualquier sistema semiótico modelante de una determinada cultura.

En cuanto al modelado de la realidad por la literatura, hay que distinguir, según Lotman, el modelado que realiza el comunicado artístico formulado con un sistema semiótico y el que realiza el propio sistema semiótico: "el comunicado artístico crea un modelo artístico de cualquier fenómeno concreto; el lenguaje artístico modela el universo en sus categorías más generales, las cuales, al ser el contenido más general del mundo, son la forma de existencia para las cosas y fenómenos concretos". Hasta ahora sólo nos hemos ocupado aquí del modelo del mundo descrito por el sistema semiótico, que es justamente el que le interesa a Zólkiewski

en sus construcciones teóricas. Debemos subrayar esta distinción porque el propio Lotman ha hecho afirmaciones que contradicen totalmente sus palabras antes citadas y dan lugar a confusiones. En otro momento él ha atribuido al comunicado artístico en general la misma capacidad de modelar el universo en su totalidad. Cito: "Cada texto aislado modela al mismo tiempo un objeto particular y un objeto universal"; "... la obra de arte constituye un modelo del mundo infinito". Y tomando a *Anna Karénina* para ejemplificar su tesis, escribe: "El destino de la heroína puede ser presentado como representación del destino de *toda* mujer de determinada época y determinada esfera social, de *toda* mujer, de *todo* ser humano". Hemos hablado aquí de contradicciones de Lotman y no de simples revisiones, porque las frases citadas proceden de un mismo libro: *La estructura del texto artístico*.

En lo que respecta al análisis del modelo del mundo, Zólkiewski plantea que se lo analiza en metalenguaje a través de la reconstrucción del sistema reconstruido, sus reglas de transformación, su "gramática". Pero el propio Zólkiewski admite que "la metodología del análisis del modelo del mundo realizado en un determinado texto sigue siendo un problema abierto". Y como ejemplos de diversos métodos de análisis menciona trabajos de autores tan diversos como Bajtín, Levi-Strauss, Propp, Lotman y los "investigadores franceses y anglosajones".

* * * *

En la perspectiva abierta por Zólkiewski, la sociología marxista de la literatura halla en las nociones y métodos analíticos de la semiótica una solución al problema, antes expuesto, de la apelación a un lenguaje común que permita describir adecuadamente las correspondencias entre estructuras culturales y estructuras de situaciones históricas.

La tesis central de la nueva perspectiva metodológica es la siguiente: *la estructuración de la esfera mediadora, de la conciencia, consiste en la construcción de un modelo del mundo*. La conciencia del individuo o colectividad que reacciona significativamente a una situación histórica de acuerdo con las reglas de un sistema semiótico dado, o sea, que realiza un programa de comportamiento socialmente controlado, puede ser descrita como el modelo del mundo descrito por el sistema semiótico empleado. Remitiéndose a un estudio del semiótico soviético A.A. Zaliziák sobre la regulación del tránsito como sistema semiótico, Zólkiewski ha ejemplificado su tesis de la manera siguiente:

El sistema de regulación del tránsito puede ser examinado como un sistema de signos. Todo sistema semiótico en su totalidad constituye la descripción de un determinado aspecto de un modelo del mundo. Los comportamientos de un determinado chófer, modelados por la lectura y actualización del sistema de signos que regulan el tránsito en una vía pública dada, pueden ser, a su vez, interpretados por quien entiende esos comportamientos como una estructura signica, codificada

con ayuda de las reglas del sistema de comportamientos significantes propios de los que se mueven correctamente en las vías públicas en nuestra civilización. Tenemos aquí la posibilidad de analizar tanto la estructura del producto (p. ej., las reglas del tránsito verbalizadas) como la estructura de la situación (p. ej., la del chófer cuyos comportamientos son también modelados y significantes). Esto crea, a su vez, la posibilidad de establecer la correspondencia entre ambas estructuras.

La conciencia de quien realiza únicamente el papel de moverse de acuerdo con las reglas del tránsito, se puede describir como un modelo del mundo relativamente simple, un modelo en el que están definidos el movimiento y la inmovilidad, las direcciones del movimiento, los puntos cardinales, la conducción hacia adelante y hacia atrás, etc. Es, además, un modelo del mundo determinado por la realización del sistema de reglas del tránsito; están indicados sus elementos y los vínculos mutuos de éstos. Ese modelo es definido por toda la "gramática"—por así decir—del tránsito.

Así, pues, por una parte, toda obra literaria puede ser descrita como un texto cuyas unidades constitutivas pertenecen a determinados sistemas semióticos y han sido ordenadas según las reglas de esos sistemas. Estos últimos han sido elegidos de un repertorio sociocultural ideal, integrado por el conjunto de los sistemas semióticos de que dispone una colectividad dada. Y, por otra parte, todo sistema semiótico describe un programa de comportamientos, y ante él la sociología puede plantearse, en su propio lenguaje, preguntas como las siguientes: ¿cómo funcionan socialmente esos programas? ¿por qué son aprobados, realizados, rechazados o modificados? ¿por qué los receptores prefieren unos a otros? ¿a qué problemas históricos concretos responde cada uno de ellos?

El programa de investigación que resulta de todo lo antes expuesto, es el siguiente:

1) Discernir y reconstruir los sistemas semióticos modelantes propios de la obra (u obras) investigada. Estos sistemas son reconstruidos mediante la determinación de las oposiciones semánticas binarias que son propias de ellos.

2) Analizar el modelo (o modelos) del mundo realizado por el sistema (o sistemas) semiótico reconstruido. Como hemos dicho ya, se lo analiza en un metalenguaje, poniendo de manifiesto la "gramática" del sistema reconstruido. Pero el propio Zólkiewski reconoce, recuérdese, que la metodología para este análisis sigue siendo un problema abierto.

3) Verificar si es correcta la reconstrucción del modelo del mundo y del sistema semiótico, hallando sistemas isomórficos e isosémicos que realicen en otro material semiótico (productos o comportamientos) el mismo modelo del mundo. Indicar las prácticas o resultados de prácticas en las que el sistema realizado en la obra se presenta con la mayor frecuencia.

4) Describir el modelo del mundo como un programa de comportamientos y de motivaciones de éstos.

5) Interpretar sociológicamente la descripción obtenida en esas categorías, relacionándola con determinadas necesidades sociales.

6) Establecer nexos entre las necesidades así distinguidas y las relaciones sociales reales del lugar y momento dados.

Para Zólkiewski, el mejor ejemplo disponible del tipo de investiga-

ciones que él propugna, es el célebre libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular del Medioevo y el Renacimiento*, publicado por Mijaíl Bajtín en 1965.

Sin emplear una moderna terminología semiótica (el libro fue escrito antes de 1940), Bajtín discierne en la obra de Rabelais el sistema semiótico de las imágenes de la literatura carnavalesca. Reconstruye ese “lenguaje de imágenes grotescas” que el novelista eligió del repertorio de los sistemas realmente funcionantes en la cultura de entonces, y halla en esa cultura sistemas isosémicos realizados en otros materiales semióticos: en las costumbres de carnaval, en los comportamientos convencionales del mercado, en el folclor. Bajtín también analiza el modelo del mundo que ese sistema realiza: lo que él llama la “visión carnavalesca del mundo” y que Zólkiewski redenomina “el modelo del mundo al revés”, aprovechando una expresión del propio Bajtín. Entre las categorías de ese modelo señala el teórico soviético el contacto libre y familiar entre los seres humanos, la excentricidad, las mezcolanzas carnavalescas y la profanación. Y establece que la función de ese modelo es la de estimular una alegre rebelión contra la ideología oficial, su ordenamiento del mundo y su jerarquía de valores.

Subraya Zólkiewski que ese acercamiento semiótico es justamente lo que le permitió a Bajtín superar y rechazar las interpretaciones tradicionales que subjetivizaban o empobrecían los significados de la obra. Algunas interpretaciones reducían *Gargantúa y Pantagruel* a una sátira de ciertas relaciones sociales de entonces, expresada en lenguaje de Esopo, y, en consonancia, sólo buscaban alusiones ocultas a situaciones históricas reales criticadas por Rabelais. Sin embargo, en realidad, a diferencia de lo que hubiera hecho un autor satírico, Rabelais no negaba sólo elementos y aspectos aislados del mundo, sino todo el orden del mundo. Pero eso sólo lo sabemos hoy gracias a Bajtín, tal como sólo gracias a él podemos leer hoy los significados de tantos elementos esenciales de la obra rabelaisiana que resultaban ilegibles para esos acercamientos: las visiones grotescas de las bocas abiertas y las panzas y traseros protuberantes, la combinación de los motivos de nacimiento y muerte, etc., etc.

Otro ejemplo citado frecuentemente por Zólkiewski es el libro *Ideal y realidad en la poesía cortesana* de Erich Kohler. En opinión del teórico polaco, Kohler discierne y reconstruye el sistema de signos de la novela cortesana de caballería, el cual abarca al soberano y su palacio, los caballeros, el caballero elegido, el ambiente demonizado alrededor del mundo del palacio, la dama amada por el caballero, etc.; descubre un sistema semiótico isosémico en la ideología caballeresca formulada en crónicas, reglamentos jurídicos, rituales, códigos de honor y otros textos de la época; describe el modelo de la caballería como un paisaje de armonía plena entre el ideal y la realidad, pero constantemente amenazado por las fuerzas externas del mal, y necesitado por ello de renovados esfuerzos para hacer retornar la armonía; y, por último, establece que la función de ese modelo del mundo es la de resolver de manera utópica y conservadora las contradicciones propias de la crisis que atravesaba por entonces la caballería

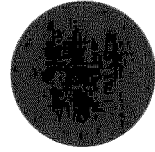
como estamento social.

Un tercer ejemplo, también aducido a menudo por Zólkiewski, es el libro *La fiesta mitológica en el Quattrocento* de Pierre Francastel. Según afirma el pensador polaco, Francastel descubre el mismo sistema de signos en diferentes materiales semióticos de la cultura florentina del Quattrocento: tanto en los versos de los poetas cortesanos de los tiempos de la juventud de Lorenzo de Medici y en los cuadros de los pintores cortesanos de entonces, como en los desfiles mitológicos populares organizados por Lorenzo con fines políticos; revela en esas fiestas mitológicas un modelo politizado del mundo en el cual el pueblo desempeña un papel activo, y el hallazgo de ese modelo le permite descodificar el construido con el mismo sistema signico en las obras artísticas surgidas en relación con esas fiestas.

Notas

1. Aunque en la formulación del tema del presente taller se habla de "semiología" (término que, como es sabido, está ligado a la tradición lingüístico-saussureana, eminentemente francesa), hemos preferido emplear en nuestro trabajo el término "semiótica", en primer lugar, porque es el adoptado en las escuelas soviética y polaca con que estamos vinculados; en segundo lugar, para respetar la carta constitutiva de la Asociación Internacional de Semiótica; y, *last but not least*, porque justamente en el país anfitrión surgió la importante tradición peirciana-morrisiana que consagró el término "semiótica".
2. Cf. M.M. Bajtín, *Problemy tvorčestva Dostojevskogo*, 1a. ed., 1929 (2a. y 3a. ed. ampliadas bajo el título *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1963 y 1972 respectivamente); *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i renessansa* (escrito en los años 30, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1965. V. también del mismo autor: *Voprosy literatury i estetiki*, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975; y *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moscú, Iskusstvo, 1979).
3. Cf. V.N. Volóshynov, *Marksizm i filosofiiia iazyka. Osnovnye problemy sotsiologicheskogo metoda v nauke o iazyke*, Leningrado, Priboi, 1929.
4. Cf. L.S. Výgotski, *Myshlenie i rech'* (1a. ed. en 1935, hay edición en español); *Psijologuiia iskusstva* (terminado en 1925, 1a. ed. en 1965, hay edición en español); *Razvitie vyssij psijicheskij funktsii* (escrito en los años 1930-31, 1a. ed. en 1960).
5. Cf. en particular su artículo "K pojmosloví cecoslovenské teorie umení", en: Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky*, t. I, Praga, Svoboda, 1948.
6. A. Schaff, *Wsten do semantyki*, Varsovia, 1960 (hay edición en español); *Język a poznanie*, Varsovia, 1964; *Szkice z filozofii języku*, Varsovia, 1967.
7. G. Klaus, *Semiotik und Erkenntnistheorie*, Berlín, 1963; *Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat*, Berlín, 1965.
8. L.O. Réznikov, *Gnoseologicheskie voprosy semiotiki*, Leningrado, 1964.
9. Iu. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike. Trudy po znakovym sistemam*, I, Tartu, 1964 (v. en particular el capítulo I, "Algunos problemas de teoría general del arte"); *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moscú, Iskusstvo, 1970 (v. en particular el capítulo 8, "La composición de la obra artística verbal").
10. S. Zólkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka*, Varsovia, PIW, 1979; *Wiedza o kulturze literackiej*, Varsovia, Wiedza Powszechna, 1980.
11. S. Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge, MIT Press, 1974 (v. allí la primera parte del capítulo VI, "Mimesis y realismo").

12. Cf. *La dialéctica y los métodos científicos generales de investigación*, Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS y Departamento de Filosofía de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Ciencias Sociales, 1982, t. II (v. allí la unidad 3 del capítulo XI, titulada "Carácter científico general de los métodos de la semiótica").
13. Lajos Nyirő, "O znamenii i kompozitsii proizvedeniia", en: *Semiotika i judozhestvennoe tvorcestvo*, Moscú, Nauka, 1977, p. 125.
14. A.V. Lunacharski, "Kritika", en: A.V.L., *Sobranie sochinenii*, Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1967, t. 8, p. 336.
15. A. Kłosowska, "Koncepcja kultury u ujeciu Karola Marksa", en: *Studia filozoficzne*, Varsovia, No. 1 (52), 1968.
16. P.V. Palievski, "O strukturalizme v literaturovedenii", en: P.V.P., *Puti realizma. Literatura i teoriia*, Moscú, Sovremennik, 1974.
17. Ladislav Štoll, *O tvar a strukturu v slovesném umění*, Praga, Československý spisovatel, 1972 (1a. ed., 1966, Academia).
18. Iu. S. Stepánov, *Semiotika*, Moscú, Nauka, 1971, p. 26.
19. E.M. Meletinski, "K voprosu o primenenii strukturno-tipologicheskogo metoda v folkloristike", en: *Semiotika i judozhestvennoe tvorcestvo*, Moscú, Nauka, 1977, p. 152.
20. M.S. Kagan, *Leksii po marksistsko-leninskoi estetike*, Leningrado, Izd-vo LU, 1971, p. 30.
21. Iu. Bórev, "Sistemno-tselostnyi analiz judozhestvennogo proizvedeniia (O prirode i strukture literaturovedcheskogo metoda)", en: *Voprosy literatury*, 1977, no. 7, p. 135.
22. M. Szabolcsi, "A műelemzés modern módszerei", en: M.Sz., *Változó világ—szocialista iradalom*, Budapest, Magvető Kiadó, 1973, pp. 187-188.
23. S. Żółkiewski, "De l'integration des études littéraires", en: *Poetics. Poetyka. Poetika*, Varsovia, PWN, 1961.
24. M.B. Jrapchenko, "Semiotika i judozhestvennoe tvorcestvo", "Priroda esteticheskogo znaka", en: M.B.J., *Judozhestvennoe tvorcestvo, deistvitel'nost', chelovek*, Moscú, Sovetskii pisatel', 1978.
25. B. Kopecki, "Znak, smysl, literatura", en: *Semiotika i judozhestvennoe tvorcestvo*, Moscú, Nauka, 1977.
26. Iu. M Lotman, *Leksii po struktural'noi poetika. Trudy po znakovym sistemam*, I, Tartu, 1964 (cap. I, "Algunos problemas de teoría general del arte").
27. Katarzyna Rosner, *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1970: "Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego", en: *Problemy teorii literatury*, selec. Henryk Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1976.
28. S. Šabouk, *Umění, systém, odraz*, Praga, Horizont, 1973; Colectivo del Equipo interdisciplinario para el estudio de los sistemas expresivos y comunicativos del arte, bajo la dirección de S. Šabouk, *Umění a skutečnost*, Praga, Československý spisovatel, 1976.
29. J. Hrabák, *Poetika*, Praga, Československý spisovatel, 1973.
30. D. Schlenstedt, "Das Werk als Rezeptionsvorgabe und Probleme seiner Aneignung", en: Colectivo de autores bajo la dirección de Manfred Naumann, *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, Berlín y Weimar, Aufbau-Verlag, 1976.
31. Horst Redeker, *Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1967.



Mannheim's Dual Conception of Ideology: A Critical Look

Onésimo T. Almeida

The enterprise of fully applying to Marxism all the implications contained in Marx's view of ideology was carried out by Karl Mannheim. There seemed to be no reason why the principle of determination of ideas by class interests should not cover the proletariat. Nothing in fact distinguished the proletariat from the other classes that would prevent it from being class-bound in its readings of social and political situations. Without directly saying so, Mannheim clearly alludes to Marxism when he writes in his "preliminary approach to the problem" of *Ideology and Utopia*:

Today . . . we have reached a stage in which this weapon of the reciprocal unmasking and laying bare of the unconscious sources of intellectual existence has become the property not of one group among many but of all of them.¹

In the chapter, however, Mannheim makes explicit mention of Marxism and leaves no doubt as to what his objectives are:

The analysis of thought and ideas in terms of ideologies is much too wide in its application and much too important a weapon to become the permanent monopoly of any one party. Nothing has to prevent the opponents of Marxism from availing themselves of the weapon and applying it to Marxism itself.²

A direct contact with Mannheim's most relevant passages on the concept of ideology and its problems will help us to situate the issues in proper perspective. Hopefully this will leave us at the end with the core of Mannheim's use of the word. If in Marx's case there are already available various works which attempted to identify the meaning of Marx's use of the term 'ideology', the same cannot be said about Mannheim. Mannheim's concept of ideology is mentioned in various books and articles, but it is never

studied at length nor are his uses of the word closely analyzed or questioned from the point of view of internal criticism of the text. Hence a long analysis is undertaken here.

Mannheim's first remark concerns two distinct meanings of the word, which he calls "the particular" and "the total" conceptions of ideology:

The particular conception of ideology is implied when the term denotes that we are skeptical of the ideas and representations advanced by our opponent. They are regarded as more or less conscious disguises of the real nature of a situation, the true recognition of which would not be in accord with its interests. These distortions range all the way from conscious lies to half-conscious and unwitting disguises; from calculated attempts to dupe others to self-deception.³

In this particular "or psychological" conception of ideology only some of one's opponent's assertions are labeled as ideological and one tries to "unmask" such views by pinpointing the elements which either the opponent does not want to be known or overlooks (perhaps unwittingly) as not accurate or true. At this level, the disputants still have a common universe of discourse, and no question is raised as to the paradigm within which the opponent functions.⁴ The question as to the paradigm actually takes place at another level, which corresponds to what Mannheim calls "the total conception of ideology." Here, the entire world view of the adversary comes into question and is seen as a result of the whole environment in which he lives. Mannheim spells it out in the following terms:

This means that opinions, statements, propositions and systems of ideas are not taken at their face value but are interpreted in the light of the life-situation of the one who expresses them. It signifies further that the specific character and life-situation of the subject influence his opinions, perceptions, and interpretations.⁵

Whereas in the particular conception of ideology the analysis of ideas remains on a merely psychological level, where the adversaries function on common grounds and share criteria of validity, in the total conception of ideology the disagreement refers to "fundamentally divergent thought-systems" and "to widely differing modes of experience and interpretations."⁶ Mannheim calls this the "theoretical" or "noological level." It is at this noological level that we are able to detect and establish a correspondence between social settings and systems of thought, between a "given social situation and a given perspective, point of view, or apperception mass."⁷ When dealing with the total conception "we attempt to reconstruct the whole outlook of a social group."⁸ Here 'ideology' refers to the superstructure reflecting socioeconomic conditions, and a critical analysis at this level requires examination of a world view and dissection of its intellectual foundations revealing it as a mere function of the social world in which it arose.

It will, perhaps, be helpful to extract (Mannheim often repeats himself) the basic differences between the two conceptions, and to order them in a succinct way:

Particular Conception (Psychological sphere)	Total Conception (Noological or epistemological sphere)
1. Takes as ideological a particular position of an opponent.	1. Takes as ideological the whole world view of a cultural (or sociohistorical) group.
2. A particular position of an opponent is seen as a function of political and/or socio-economic interests (in light of the psychology of interests).	2. It establishes relations between the different cultural groups and their frames of references (paradigms).
3. The reference point is always an individual person	3. The reference point is always a social (cultural) group.
4. Although probably half-conscious, ideology has the character of a lie.	4. Ideology is unconscious—the person is unaware of being conditioned by the surrounding infra an superstructures—it is an amoral situation.

In spite of several formulations of the differences between the two conceptions, Mannheim leaves unclear some aspects of his nomenclature. He uses his distinctions both diachronically and synchronically at once. In fact, the examples he gives to clarify the meaning of the particular conception lead the reader to think that there are two uses of the word, i.e. in our language we may sometimes be using the word 'ideology' in one sense and sometimes in the other. However, as Mannheim's exposition proceeds, one comes to realize otherwise, since he moves to an historical approach and tries to explain how the particular conception gave way to the total conception of ideology.

In an historical survey, Mannheim points out the most fundamental steps that prepared the way for the total conception of ideology. He stresses that philosophy ("but not philosophy in the narrow sense") played an important role, particularly in the development of a philosophy of consciousness. The "philosophy of consciousness has put in place of an infinitely variegated and confused world an organization of experience the unity of which is guaranteed by the unity of the perceiving subject."⁹ According to Mannheim, the philosophy of consciousness told us that the world is a *world* which exists so far as known by a particular mind and that appearance (or knowledge) of it is influenced by the mental activity of the subject.

Mannheim stresses that this was merely the embryo of the total conception, which at this stage lacked the sociological and historical implications yet to come. Kant's differentiation of the noological from the psychological level constitutes the first stage "in the dissolution of an

ontological dogmatism" which traditionally took the world as a "fixed and definitive form," and "as existing independently of us."¹⁰

He goes on to explain the second stage which takes place when, Hegel and the Historical school viewed ideology in an historical perspective, showing that the world is a unity "conceivable only with reference to a knowing subject"¹¹—a reaction against the unhistorical thought of the French Enlightenment.

The ultimate stage is reached with Marxism, when ideology is seen in a sociohistorical process ("when 'class' took the place of 'folk'").¹²

From his historical interpretations Mannheim continues drawing inferences later going to be important in his argument. He points out that at this ultimate stage consciousness is no longer a fixed and timeless unity. Rather, we pursue unity of consciousness "in a dynamic and constant process of becoming." He sees two major consequences stemming from these achievements in the history of ideas:

1. We clearly perceive that human affairs cannot be understood by an isolation of their elements. Every fact and event in an historical period is only explicable in terms of meaning, and meaning in its turn always refers to another meaning. Thus the conception of the unity and interdependence of meaning in a period always underlies the interpretation of that period.
2. This interdependent system of meanings varies both in all its parts and in its totality from one historical period to another. Thus the re-interpretation of that continuous and coherent change in meaning becomes the main concern of our modern historical sciences.¹³

Although clearer now about the genesis of the total conception of ideology, one may still be confused about Mannheim's distinction. Actually, while showing the reader how the particular conception of ideology faded and merged into the total conception, Mannheim continues using 'ideology' for the "particular conception." Moreover, one may wonder why Mannheim, when distinguishing the two concepts, leaves the impression that there are two ways of using the word, if it turns out that he is going to presuppose that the particular conception merged into the total conception. Mannheim passes easily from an ahistorical analysis of meaning to a historical one.¹⁴ This confusion will soon be partially resolved, but the methodological deficiency is not fully corrected, as will be shown.

Without making this explicit, Mannheim himself, adds one more step. He takes the history of ideas to a new stage, for Marxism did not carry its discovery of the determination of ideas by class interests far enough. Besides correcting the Marxist approach by enlarging the narrow basis of determination of ideas from the mere "economic" to the "situational"¹⁵ he turns the marxist weapon against itself—not only is Marxism right about the determination of consciousness by the social milieu, but Marxism itself is the *Marxist point of view*—i.e., the point of view of the proletariat. Proof is the fact that there is more than one Marxism.

It is precisely at this point, which Mannheim calls "the general formulation of the total conception of ideology," that what was originally a simple theory of ideology becomes something new—the sociology of knowledge.¹⁶

To do sociology of knowledge, there are two alternatives: one is to show the interrelationship between a worldview and the situation in which it arises. In this case, one's position appears as the correct or true one.¹⁷ The other alternative subdivides itself in two others: relativism and relationism.

We need not pursue this path, since its outcome Mannheim says should no longer be labeled 'ideology.' Every point of view being a consequence of a particular ideology, we reach "panideologism," in which every thought and every proposition is ideological. But Mannheim does not use such a term,¹⁸ for with that discovery the conception of ideology is transformed, vanishing into sociology of knowledge.

One can argue that, even granting that everything is ideological, it does not follow that the word should no longer be used, but only that one should reformulate one's views to fit the new paradigm, using 'ideology' interchangeably with 'world view' or "*Weltanschauung*." For no apparent reason Mannheim does not accept the redesigned word and abandons it instead.

Of course, there is still a fallacy in Mannheim's reasoning: from the extension of the meaning of the word it does not follow that ideology becomes sociology of knowledge. To function "ideologically," to have an "ideological" frame of reference, even if everybody has one, is different from detecting the relationships between ideas and situations, which is what a sociologist of knowledge does.¹⁹

The reader does not expect Mannheim to use the word again except when referring to the era antedating the sociology of knowledge. Nevertheless three pages later he writes:

The task of a study of ideology, which tries to be free from value-judgements, is to understand the narrowness of each individual point of view and the interplay between these distinctive attitudes in the total social process.²⁰

This relapse into using 'ideology' for the previously rejected particular conception is rather disturbing.²¹ Since our objective here is to make clear what Mannheim means, his abandonment of the word in this sense at this stage should conclude our investigation. This quotation, however, prompts a renewed search into what lies ahead. It is perfectly acceptable for an author to drop a particular word. What is questionable and methodologically confusing is inadvertently to relapse into the old categories and reinstate the abandoned word—as does Mannheim.

The concern here is not so much to criticize Mannheim as to understand what he means by the word 'ideology.' These remarks about the exposition of his thought are only prompted by difficulties in capturing

the various meanings he assigns to the word in different contexts. From here on, the reader notices that Mannheim's relapse into a supposedly abandoned use of 'ideology' is but the first of many such vacillations. Closer textual analysis is henceforth needed.

In sections 6-9 of the titles essay in *Ideology and Utopia* Mannheim continues to use the word—indeed, in the very heading of three of those sections:

§6 — The non-evaluative conception of ideology

§7 — The transition from the non-evaluation to the evaluative conception of ideology

§8 — Ontological judgements implicit in the non-evaluative conception of ideology

In §6 the word 'ideology' appears three times, and 'ideological' once. The adjective is used in the following context:

- a) In no other situation could men have been alert enough to discover the ideological element in all thinking.²²

The noun is used in these passages:

- b) Knowledge, as seen in the light of the total conception of ideology, is by no means an illusory experience, for ideology in its relational concept is not at all identical with illusion.²³
- c) We have, then, as the theme of this non-evaluative study of ideology, the relationship of all partial knowledge at its component elements to the larger body of meaning, and ultimately to the structure of historical reality.²⁴

In a) one can question the expression "ideological element in all thinking," but it still seems clear that Mannheim is restating the discovery that Marx's thesis applies to *all* points of view.

In b) the expression "as seen in the light of the total conception of ideology" means "if one takes into account that every point of view is ideological." "Ideology in its relational concept" is a defective expression. Mannheim never spoke of relational concept of ideology. He explained that in the total conception of ideology one need not be forced into relativism and that he would rather call it "relational knowledge," which, according to Mannheim,

Signifies merely that all of the elements of meaning in a given situation have reference to one another and derive their significance from this reciprocal inter-relationship in a given frame of thought. Such a system of meaning is possible and valid only in a given type of historical existence, to which, for a time, it furnishes appropriate expression.²⁵

In c) "non-evaluative study of ideology" stand for "sociology of knowledge." But it is strange that Mannheim does not make it explicit.

Yet, in spite of defective wording, there are no major discrepancies in use of the word.

Section 7 is both curious and disturbing. Here again, detailed textual analysis is necessary. Mannheim writes:

Thus it appears that beginning with the non-evaluative conception of ideology, which we used primarily to grasp the flux of continuously changing realities, we have been unwittingly led to an evaluative-epistemological, and finally an ontological-metaphysical approach . . . What was originally simply a methodological technique disclosed itself ultimately as a *Weltanschauung* and an instrument from the use of which the non-evaluative view of the world emerged. Here, as in so many other cases, only at the end of our activity do we at last become aware of those motives which at the beginning drove us to set every established value in motion, considering it as a part of a general historical movement. We see then that we have employed metaphysical-ontological value-judgements of which we have not been aware.²⁶

First, as in section 6, Mannheim does not prefix the qualification 'total' to ideology, but clearly it is the "total conception of ideology" he has in mind.

Second, one preliminary question needs to be raised about this section: is Mannheim a) referring to a higher stage of discovery (his second contribution, after his generalization of Marx's conception of ideology); or b) is this just a pedagogical style to show how the sociologist of knowledge, in studying the ideologies of other groups, discovers his own?

If a), then how does that differ from the total conception of ideology? If b), then to change perspective without warning is an awkward and confusing retrograde step, for the point of introducing the "total conception of ideology" was precisely to tell this to the reader.

It looks like a) is a correct presumption. It is puzzling, however, that what according to Mannheim takes place in the sociologists of knowledge's mind was, it seems, already included in the "total conception of ideology." But one gathers that this is not the case; apparently Mannheim realizes that the implications of the total conception go much further than he initially realized. His addition to the quotation may shed light:

Of course, the type of value-judgements and the ontology of which we made use, partly unconsciously and partly deliberately, represents a judgement upon an entire different level . . . This unavoidably implicit ontology which is at the basis of our actions, even when we do not want to believe it, is not something which is arrived at by romantic yearning and which we impose upon reality at will. It marks the horizon within which lies our world of reality and which cannot be disposed of by simply labeling it ideology.²⁷

This addition confirms that presumption a) was correct. However our questions remain unanswered. The contributions of Kant and Hegel which led Mannheim to the total conception of ideology had a dimension which Mannheim only now recognizes. Here again, clarity is not Mannheim's forte. At this stage, he continues to use expressions such as "becoming aware of motives" and "partly unconsciously and partly deliberately" the first in an idiom that fits the "total conception of ideology," the second

in one that fits the initial "particular conception of ideology." Moreover, the title "the evaluative conception of ideology" appears redundant, and without distortion could be translated "the ideological conception of ideology." But this leaves the door open to infinite regress.²⁸

The rest of the essay does little to clarify these issues. In "The false consciousness" ²⁹ Mannheim tries to establish what should be meant by 'truth' if "we are no longer accepting the values of a given period," since we now know that "norms and values are historically and socially determined."

The first response concerns the underlying confusion. Even if "norms" and "values" are "historically and socially determined," it need not follow that truth is relative (or relational), only that "norms" and "values" are. One could excuse the slip if this confusion did not pervade the whole essay. But one should not make too much out of it since elsewhere Mannheim explicitly characterizes truth and knowledge as also historically and socially determined.

Mannheim writes:

Thought and existence were still regarded as fixed and separate poles, bearing a static relationship to one another in an unchanging universe. It is only now that the new historical sense is beginning to penetrate and a dynamic concept of ideology and reality can be conceived of.²⁹

Here, again, he is not clear enough. To what period do "still" and "now" refer? Before or after introduction of the total conception of ideology? To the stage of the "evaluative conception of ideology?" And just: what is a "dynamic" concept of ideology? Mannheim has given no explanation. Instead, he concludes the long paragraph following this quotation:

Antiquated and inapplicable norms, modes of thought, and theories are likely to degenerate into ideologies whose functions it is to conceal the actual meaning of conduct rather than to reveal it.³⁰

"Ideologies" in what sense? Of what kind? If they "conceal" rather than "reveal," what new element here is "dynamic"? If anything, 'ideologies' here seem to carry a Marxist tone (false consciousness) more than anything else.

The answers can only be found in the sequel, where Mannheim cites "a few characteristic examples of the most important types of ideologies" he had in mind.

His examples are of historical situations to which ethical norms, values, and forms of knowledge are no longer suited:

... we see the idea of "false consciousness" taking a new meaning. Viewed from this standpoint, knowledge is distorted and ideological when it fails to take account of the new realities applying to a situation, and when it attempts to conceal them by thinking of them in categories which are inappropriate.³¹

Clearly Mannheim has now assigned a new meaning to the word 'ide-

ology': knowledge is "ideological" when it fails to take account of the new realities and attempts to conceal them.

Still just trying to follow Mannheim's reasoning, we can ask:

a) Is this the "dynamic concept of ideology"? From the context this seems to be it.

b) If so, why dynamic? Because what is *ideological* changes with time? But then what is *dynamic* is history, and what changes is *what is considered ideological* not the *concept of ideology*.

Another quotation might help clarify the issue:

This conception of ideology . . . may be characterized as evaluative and dynamic. It is evaluative because it presupposes certain judgments concerning the reality of ideas and structures of consciousness, and it is dynamic because these judgments are always measured by a reality which is in constant flux.³²

Question a) is thus answered. Question b) is still open. However, by this new distinction does Mannheim mean that we now confront a "dynamic-evaluative total" conception of ideology? In a footnote, Mannheim adds:

This conception of ideology is conceivable only on the level of the general and total type of ideology, and constitutes the second evaluative type of ideology which we have earlier distinguished from the first non-evaluative concept.³³

But the difficulty lies in harmonizing this with the examples just given. The "deep" meaning of ideology as *Weltanschauung* (evaluative total concept) is not present in his applications of the concept. To guard against a vicious circle, Mannheim writes in another note:

The careful reader will perhaps note that from this point on the evaluative conception of ideology tends once more to take the form of the non-evaluative, but this, of course, is due to our intention to discover an evaluative solution.³⁴

Apparently Mannheim has decided to break the circle and, without explanation, starts juxtaposing the word 'utopia' with the word 'ideology'—first³⁵ to explain that the concept of utopia will be treated in Part IV. Two paragraphs later, referring to the dynamic conception, he writes:

This conception of ideology (and utopia) maintains that beyond the commonly recognized sources of error we must also reckon with the effects of a distorted mental structure. It takes cognizance of the fact that the "reality" which we fail to comprehend may be a dynamic one; and that in the same historical epoch and in the same society there may be several distorted types of inner mental structure, some because they have not yet grown up to the present, and others because they are already beyond the present. In either case, however, the reality to be comprehended is distorted and concealed, for this conception of ideology and utopia deals with a reality that discloses itself only in actual practice.³⁶

Thus Mannheim leaves the word 'ideology.' The last section examines the quest for reality through ideological and utopian analysis, but does not add information nor elucidate the final meaning of the word. In this last

quotation, where 'ideology' is treated together with 'utopia,' from the context we can infer that distortion and concealment of reality takes two forms—ideological and utopian. The reader's awareness that the concept of utopia is to be dealt with later clarifies neither this obscurity nor why two words are now used for what originally was called 'ideology.'

The two words are more sharply defined in chapter IV, in connection with 'utopia,' but again no explanation is given for the bifurcation of the original concept:

A state of mind is utopian when it is incongruous with the state of reality within which it occurs.³⁷

Nothing is clarified by this definitional introduction. Which fits his previous definition of "ideology"? Later on does he explain that "only those orientations transcending reality" are to be called 'utopia.' Although what Mannheim means by 'utopia' gradually becomes clearer, his use of 'ideology' does not improve. Consider this passage:

In the course of history, man has occupied himself more frequently with objects transcending his scope of existence than with those immanent in his existence and, despite this, actual and concrete forms of social life have been built upon the basis of such "ideological" states of mind which were incongruent with reality. Such an incongruent orientation became utopian only when in addition it tended to burst the bonds of the existing order.³⁸

What does Mannheim mean by saying that "such" 'ideological' states of mind became utopian. . . ? Is this supposed to be a historical statement? If so, it is not true. Does "in addition" imply that utopia carries both "utopian" and "ideological" elements? But that would take Mannheim back to where he had started.

Still looking for light on "ideology," we find none in passages like this:

Ideologies are the situationally transcendent idea which never succeed *de facto* in the realization of their projected contents. Though they often become the good-intentioned motives for the subjective conduct of the individual, when they are actually embodied in practice their meanings are most frequently distorted.³⁹

Since this definition also fits his examples of "utopia," we are still left in the dark. Mannheim himself seems to acknowledge the defects of the definition when he continues:

Utopias too transcend the social situation . . . But they are not ideologies, i.e. they are not ideologies in the measure and in so far as they succeed through counter-activity in transforming the existing historical reality into one more in accord with their own conceptions.⁴⁰

Mannheim seems to think all this is clear:

To an observer who has a relatively external view of them, this theoretical and completely formal distinction between utopia and ideologies seems to offer little difficulty. To determine concretely, however, what in a given case is ideological and what utopian is extremely difficult.⁴¹

Not having so far succeeded in defining the two concepts, we turn to the last chapter on "Sociology of Knowledge." It is only here, in two introductory pages, that Mannheim quits his evolutionary concept analysis and approaches a definition. Although long, those paragraphs must be transcribed almost in full. The following can contribute to a definition:

- 1) — "The sociology of knowledge is closely related to, but increasingly distinguishable from, the theory of ideology."
- 2) — "The study of ideologies has made it its task to unmask the more or less conscious deceptions and disguises of human interest groups, particularly those of political parties."
- 3) — The theory of ideology should take care of those forms "of the incorrect and the untrue" described in 2); while,
- 4) — The sociology of knowledge would examine the one-sidedness of observation not due to more or less conscious intent.
- 5) — Under the "particular conception of ideology" are included "all of those utterances the 'falsity' of which is due to an intentional or unintentional, conscious, semi-conscious or unconscious, deluding of one's self or of others, taking place on a psychological level and structurally resembling lies." ("We speak of this conception of ideology as particular because it always refers only to specific assertions which may be regarded as concealments, falsifications, or lies without attacking the integrity of the *total mental structure* of the asserting subject").
- 6) — The sociology of knowledge "takes as its problem precisely this mental structure in its totality, as it appears in different currents of thought and historical-social groups."
- 7) — "Since suspicion of falsification is not included in the total conception of ideology, the use of the term 'ideology' in the sociology of knowledge has no moral or denunciatory intent."
- 8) — "In the realm of the sociology of knowledge we shall then, as far as possible, avoid the use of the term 'ideology' because of its moral connotation, and shall instead speak of the 'perspective' of a thinker. By this term we mean the subject's whole mode of conceiving things as determined by his historical and social setting."⁴²

We now have finally a set of definitional statements which, although still problematic, enable us at least to start elaborating Mannheim's view of ideology on firmer grounds. But first some comments:

In 1) Mannheim again makes a historical-sounding statement. The expression "increasingly distinguishable" is ambiguous and can only be understood in light of his earlier historical digressions.

In 2) Mannheim's description of the task of the study of ideology is not very different from a Marxian one.

In 3) Mannheim moves from a historical assertion to a projection of the task, from 'has been' to 'should'.

3) and 4) demarcate the territory between the theory of ideologies and the sociology of knowledge: between identifying the ideological elements in a group's way of thinking and investigation of how those ideological elements arose from the environment. The major difference, however, seems to be between the conscious or semi-conscious intent which determines the ideological and unconscious elements to which moral judgements cannot be applied. The element of 'lying' therefore appears to be the dividing line.⁴³

In 5) Mannheim contradicts his own statement 4). The definition of "particular conception of ideology" in 5) more or less matches his definition of the "particular conception of ideology," in which he had included the "unintentional" and "unconscious" element. From the explanation which follows his definition of "particularly ideology" here, and from 6) and 7), one can only infer that 'ideology' is what is defined as the "particular conception of ideology," since in 6) and 7) he claims that the mental structure in its totality is to be the object of sociology of knowledge. Mannheim repeats in 7) that "suspicion of falsification" is not included in the total conception, thus confirming that he has contradicted himself.

In 7) the term 'ideology' is excluded from the sociology of knowledge in favor of 'perspective.'

Two more points:

a) Although it is clear that Mannheim is defining his terms it is hard to harmonize his final step that closes the circle, to end where he started—particular ideology—with the "dynamic evaluative total conception of ideology" he had counterposed to 'utopia.'⁴⁴

b) No statement here reflects his previous distinction between utopian and ideological thought. The reader has to return to the essay on "Ideology and Utopia" and try to match the quotations above with his earlier statement. We could then understand the above para-definitions exclude "utopian thought."

c) Nothing here differentiates Mannheim's "definition" of ideology from Marx's. Again, these statements have to be read in the light of such isolated statements as the one in "Prospects of Scientific Politics" (Ch. III):

Marxism, too, raises the issue of ideology in the sense of the "tissue of lies," the "mystification," the "fictions" which it seeks to expose. It does not, however, bring every attempt at an interpretation of history into this category but only those to which it is in opposition.⁴⁵

These difficulties, obscurities, indeterminacies, oscillations, variations and contradictions shed more darkness than light.⁴⁶ Apparently Mannheim proposes to use the word 'ideology' to refer to the conscious or semi-conscious, intentional distortions in the explanation of an existing reality motivated by interests. Such situations are ideological including when the reading of those situations is Marxist.⁴⁷

That Mannheim never disentangled the contradictions in his proposed definitions is evident from his definition of ideology (as contrasted to utopia), in his introduction, which shows all the symptoms of having been written afterwards:

The concept of ideology reflects the one discovery which emerged from political conflict namely, that ruling groups can in their thinking become so intensively interest-bound to a situation that they are simply no longer able to see certain facts which would undermine their sense of domination. There is implicit in the word 'ideology' the insight that in certain situations the collective unconscious of certain groups obscures the real condition of society both to itself and to others and thereby stabilizes it.⁴⁸

Thus we reach an impasse on the *unconscious/intentional* and *lie* dividing line. The other major difficulties seem finally set aside merely by definition, and those other elements of the definition more or less agree with the highest common factor extracted from Mannheim's many digressions. We could perhaps eliminate the qualifications "conscious, semi-conscious and intentional" from the previous tentative definition and retain the rest as Mannheim's usual definition of the word—not necessarily his most common *use* since, as shown, he used 'ideology' with many different meanings. It is therefore *proposed meaning* not *common use* that is important for understanding Mannheim's conception of ideology.

Although only indirectly relevant to our purposes, a final issue concerning Mannheim's conception of ideology is the role of the "intelligentsia."

The fact that all thought is related to certain historical-social situation does not preclude attainment of truth. But since truth is distorted by those situations, only an "unanchored, *relatively* classless stratum" of society, in Alfred Weber's terminology, the "socially unattached intelligentsia," can achieve it. Mannheim believes that "an analysis of the social basis of these strata" reveals this intelligentsia to be definitely "less identified with one class than those who participate more directly in the economic process;" and that participation of the intelligentsia in a "common educational heritage tends to suppress differences of birth, status, profession and wealth," and this factor tends to unite them.⁴⁹

On this matter Mannheim has both supporters and critics, who alike find enough evidence to accuse him of mistaking "his" class as non-ideological and to defend him, alleging misinterpretation and misquotation. Mannheim's successive elaborations seem to suffer from the same defects pointed out in his treatment of ideology. He is not really misquoted by either side. Rather, his statements permit both interpretations. Two examples:

... Mannheim views the category of totality as a principle capable of introducing order, meaning, and relevance into empirical research. At the same time, he stresses the relative, provisional nature of the projected synthesis which is not equivalent to the reconstruction of a timeless, static absolute, but representative of ongoing intellectual efforts emanating from different, changing centers of a systematization. Moreover, the synthesis is not a mere summation of disconnected partial truths, but rather the interpenetration and fusion of embrative thought styles.⁵⁰

And:

This idea of the intellectual's role is decidedly less than realistic. . . . For intellectuals, like most other people, tend to slither rather than step into a particular position and point of view . . . I(t) can be said of Mannheim that he has overdramatized the part they play . . . What Mannheim failed to see, and here lies his greatest error, is that the intelligentsia is a class like any other, not unattached, but, like every class, attached to its specific social location, world-view and set of interests . . . In claiming for the educated man—for University Professors like himself—a privileged position *vis-a-vis* social determination, was he not merely a fond victim of "ideological self-deception," "ideological delusion"? It would indeed seem that he was.⁵¹

Although granting that Mannheim "may have been overoptimistic" about the role of the *intelligentsia*, Seliger denies that Mannheim "based his belief in the intellectuals on an idealistic suspension of social determination."⁵² He claims that there is no reason to talk about a "Mannheim paradox" and tries to show how to avoid a vicious circle.

The difficulties over this question of the *intelligentsia* listed here are comparable to those concerning the concept of ideology. Mannheim's imprecision and lack of system seem to be the main source of disagreement, together with the unfairness and superficiality of commentators and critics.

In any case, Mannheim *intelligentsia* cannot by definition be called "ideological," since Mannheim excluded such labeling. As pointed out, in the "total conception of ideology" he decided to label the point of view 'perspective,' and restricted use of the word 'ideology' to the "particular conception."

So we need not alter our earlier conclusions.

NOTES

1. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge* (New York: Harcourt, Brace & World, 1936) p. 41.
2. *Id.*, p. 75. Bhikhy Parekh attributes to Mannheim the following explanation for the fact that the Marxists did not apply the concept of ideology to themselves:

Mannheim replies that this was because of the Marxists' subconscious reluctance to think out the implication of their insight to a point where they would have a 'disquieting effect' on their own position. In other words Marx did not develop a general theory of ideology because it would have shown that his own ideas were as ideological as those of his opponents. "Social and Political Thought and the Problem of Ideology," in R. Benewick *et al.*, eds. *Knowledge and Belief in Politics. The Problem of Ideology*, *Op. cit.*, p. 63.

Two comments on these statements: First, Parekh gives no grounds for his claim that the Marxists had "a subconscious reluctance." They may simply have been blinded by their beliefs. Second, what was said about Marxists in general becomes more pointed when Parekh explicitly explains why Marx did not develop a general theory of ideology. How does Parekh know?

3. *Op. cit.*, p. 55. Mannheim includes in the particular conception of ideology not only "half-conscious and unwitting disguises," but also "conscious lies." Robert Merton, then is not accurate in saying, in a much praised paper, that "since it is not assumed that these distortions between the two is essential inasmuch as it emphasizes the unwitting nature of ideology statements." Robert Merton, *Social Theory and Social Structure* (Chicago: Free Press, 1957), p. 24. Although one must admit that in English translation it is ambiguous whether or not the 'half' (of 'half-conscious') applies also to 'unwitting', there is no ambiguity in the expression 'conscious lies', and, therefore, Merton's first statement is half-true (for Mannheim admits that some ideological distortions may be conscious lies) whereas the second is totally false, since in Mannheim's sentence there is no "emphasis" on the "unwitting nature of ideological statements."

Theodor Geiger, commenting upon this passage, without referring to Merton's mistake, points out that this is not a slip on the part of Mannheim, who repeats the word 'lie' in similar contexts. T. Geiger, *Ideología y verdad*. Trans. by Margarita Jung (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968), p. 30.

4. G. Remmling points out that Mannheim's particular conception of ideology corresponds to the theory of "prejudice" developed by the *philosophes* of the French Enlightenment (e.g., Voltaire, Holbach, and Helvetius), who assumed that "Baconian idols, material interests, and priestly deceit coalesce into a sphere of prejudice distorting cognitive processes . . . This type of ideological analysis, then indicted particular individuals, assembled in loosely integrated groups, as deliberate liars who falsified socio-economic and political processes on behalf of their special interests." Remmling proceeds to point out a curious similarity between the solution proposed by the *philosophes* and the one advanced by Mannheim to which we will be referring later:

"Significantly, however, the *philosophes* interpreted ideological distortion as a psychological, remediable process; they retained the assumption that men as cognitive agents were basically capable of reality-adequate knowledge and advertised their own role as therapists. The therapy of enlightening education was credited with the power of freeing the people from the shackles of ignorance and superstition, forged by their ideological adversaries. The philosophers' epistemological and social optimism was reflected in Helvetius' programmatic statement: *L'éducation peut tout!*"

G. Remmling, *The Sociology of Karl Mannheim* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1975), 55.

5. *Ideology and Utopia*, *Op. cit.*, p. 56.
 6. *Id.*, p. 57.
 7. *Id.*, p. 58.
 8. *Id.*, p. 59.
 9. *Id.*, p. 66.
 10. *Ibid.*
 11. *Ibid.*
 12. *Id.*, p. 68. Mannheim does not mention Marxism here, but some pages ahead he writes:

"It was Marxist theory which first achieved a fusion of the particular and total conceptions of ideology. It was this theory which first gave due emphasis to the role of class position and class interests in thought. Due largely to the fact that it originated in Hegelianism, Marxism was able to go beyond the mere philosophical setting. The notion of a 'false consciousness' hereby acquired a new meaning." (p. 74)

In a note of the expression 'false consciousness' Mannheim writes that the expression "is itself Marxist in origin" (*Ibid.*) He does not say, however, that Marx is its author and used it for 'ideology.'

13. *Id.*, pp. 68-69.
 14. Other readers seem disturbed too by this inconsistency. Seliger tries to come to Mannheim's aid by explaining that "it has often not been understood that Mannheim suggested a distinction not between 'particular' and 'total' ideologies but between the 'particular' and 'total' approaches to ideological thought." M. Seliger, *Op. cit.*, p. 133. The distinction does not seem to be very helpful, for if, when reading Mannheim's text, we substitute his expression 'conception of ideology' for Seliger's 'approach to ideology,' not much seems changed and the difficulty over the historical and a-historical uses of the word is left unresolved.
 15. *Op. cit.* p. 78, no. 19. It is interesting to notice Mannheim's inconsistency in use of the word 'ideology.' He writes in the note: "By the term 'situation determination of knowl-

edge' I am seeking to differentiate the propagandistic from the scientific sociological content of the ideological concept." Which concept is here referred to as ideological? Naturally, the one which establishes a relationship between "consciousness and existence" (in Marx's terms). Is this itself ideological? If so, Mannheim would be trapped in a vicious circle. This leaves the possibility of the 'ideological concept' refer to the Marxist version of the discovery. If so, then Mannheim is claiming that from his own personal world view he can separate the "ideological" from the "scientific sociological" content, and thus contradicting himself. We will come back to this question.

16. Still alluding to Marxism, Mannheim writes: "What was once the intellectual armament of a party is transformed into a method of research in social and intellectual history generally." (*Id.*, p. 78)
17. Ironically this is precisely what Mannheim does in his footnote 19, which generated the comment in footnote 15 of the present chapter.
18. Theodor Geiger uses the term. *Op. cit.*, p. 36.
19. This point is strangely overlooked by widely respected commentators. Some complicate the issues even more utilizing even less accurate language. The following quotation may serve as an example: "Mannheim limitera la compétence de la théorie de l'idéologie à la conception particulière de l'idéologie, tandis que les idéologies totales constitueront la matière de la sociologie de la connaissance." Jacques J. Maquet, *Sociologie de la Connaissance* (Louvain: E. Nauaelaerts Editeur, 1949), p. 45.
20. *Id.*, p. 81.
21. W. Connolly also charges Mannheim's with inconsistency and with having formulated some of his positions on important issues "in vague and often ambiguous ways." He refers to Mannheim's admission in a letter to Kurt Wolf:

"If there are contradictions and inconsistencies in my paper this is due, I think, not so much to the fact that I overlooked them but because I make a point of developing a theme to its end even if it contradicts some other statements. I use this method because I think that in this marginal field of human knowledge we should not conceal inconsistencies, so to speak covering up wounds, but our duty is to show the sore spots in human thinking at this present state."

Quoted in William E. Connolly, *Political Science and Ideology* (New York: Atherton Press, 1967), pp. 88-89. To quote this passage is not to accept the explanation of Mannheim's inconsistency. Connolly does not say *which* issues Mannheim formulated vaguely and ambiguously. Curiously, nowhere have I found a full treatment of Mannheim's uses of the word 'ideology.' Most writers merely rephrase his formulae or summarize his views.

22. *Id.*, p. 84.
23. *Id.*, pp. 85-86.
24. *Id.*, p. 86.
25. *Ibid.*
26. *Id.*, p. 88.
27. *Ibid.*
28. Troubles do not end here. The second sentence after the quotation reads: "The exposure of ideological and utopian elements in thought is effective in destroying only those ideas with which we ourselves are not too intimately identified." (*Ibid.*) Mannheim here is using a distinction between ideology and utopia, which is introduced only later in the essay. Apparently he added the note after he finished the work. In any case, this note not only adds to the confusion (since the utopian element now is not part of ideology) but introduces another strange observation. Didactic as it may be, the admission that "the

exposure of ideological . . . elements . . . is effective in destroying only those ideas with which we ourselves are not too intimately identified" seems to imply that although the sociologist of knowledge may admit theoretically, that his position is ideological, he will never be able to see just how. The bad consequences of this admission will be pointed out later in analyzing the role of the "intelligentsia."

29. *Id.*, pp. 94-95.

30. *Id.*, p. 95.

31. *Id.*, p. 96.

32. *Id.*, p. 97.

33. *Ibid.*, note 30

34. *Id.*, p. 98, note 32.

35. *Id.*, p. 97.

36. *Ibid.*

37. *Id.*, p. 192.

38. *Id.*, p. 192-93.

39. *Id.*, p. 194.

40. *Id.*, pp. 195-96.

41. *Ibid.*

42. *Id.*, pp. 256-56.

43. This in spite of Robert Merton's interpretation. See note 3.

44. The expressions "particular conception of ideology" and "particular ideology" are used interchangeably.

45. *Id.*, p. 139.

46. The objection that this analysis uses a translation, not the original German, seems untenable for most of the difficulties cannot be explained away as defects of translation. First, this edition is used so widely in the English-speaking countries that it is almost treated as the original. (Mannheim himself wrote an introductory chapter for the English edition, thus giving it some authority). Second, if these were major distortions, German scholars would presumably have pointed them out. Yet, only José Gabel who refers to "la médiocrité stylistique de cette traduction," points out two passages where "le sens et la portée philosophique du texte de Mannheim sont radicalement altérés." Neither was utilized here, nor are they particularly relevant to our purposes. See Joseph Gabel, *Ideologies* (Paris: Editions Anthropos, 1974) pp. 259-63.

47. Note that Mannheim never accuses Marx's own but only the Marxists' analyses of being ideological. Intentional or not, we will not judge. However, in Mannheim's terms, Marx's writings could never be ideological, since Marxism was never implemented in Marx's time. Marx's thought could then only be classified as utopian. Only if Mannheim were referring to the Communist states of his own time could he consistently call them ideological. Besides, if the element "lie" constitutes the criterion for distinction, then Marx's thought could never be ideological, for Mannheim presents no proof that Marx "consciously" and "intentionally" distorted his own explanation of situations. Mannheim could only claim that Marx exemplified the existential determination of thought; thus providing a subject for the sociology of knowledge. Mannheim never indicates awareness of these problems.

48. *Id.*, p. 40. An introduction written especially for the English edition.

49. *Id.*, p. 155.

50. Remmling, *Op cit.*, p. 70. A. Arblaster writes: "There is some evidence to support Mannheim's belief that education may enable at least some of those who get it to move beyond the limits of the orthodox and established belief . . ." "Ideology and Intellectuals," in R. Benewick et al., eds. *Op. cit.*, p. 127.

51. W. Stark, *The Sociology of Knowledge* (London: Routledge & Kegan Paul, 1958), 302. T. Simey for example wrote: "Mannheim, therefore, suggested that independent intellectuals, such as himself, were unmoved by social factors that forced lesser men into ideological errors." *Social Science and Social Purpose* (New York: Schocken Books, 1969), p. 114.

Another example from Lucien Goldman, "Concrètement cette position revenait à faire de la vérité le privilège d'un certain nombre de diplômés et de spécialistes de sociologie. Il n'est pas étonnant que son ouvrage ait été favorablement accueilli, et qu'on ait vu en lui le "créateur" de la Sociologie du savoir." *Sciences Humaines et Philosophie*. (Paris: Éditions Gonthier, 1966), p. 52. Even G. Gurvitch attributes to Mannheim the view that "les élites intellectuelles seraient capables d'éliminer le coefficient social de la connaissance." He writes also:

"On a pu dire que les intellectuels de Mannheim rappellent à la fois le prolétariat de Marx, qui seul en préparant l'avènement d'une société sans classes, posséderait une connaissance non altérée par l'être social, et l'esprit absolu de Hegel qui se retrouverait à travers toutes ses aventures dans le monde pour retourner vers l'Absolu.

"Le Problème de la Sociologie de la Connaissance", *Revue Philosophique* (1958), pp. 448-50.

This interpretation has led to pinpointing Mannheim's own bias. Thus, Arblaster writes on Mannheim's intelligentsia: "we do not find much difficulty in locating" this view "within the class structure and class struggles" of his time, and they are a "product of social myopia" for he could not predict the role intellectuals would be playing in political life since then." *Op. cit.*, pp. 117-118.

Charles Frankel calls it "a return to the ancient Platonic dream that cities of man will not cease from ill until philosophers are Kings." *The Case for Modern Man* (Boston: Beacon Press, 1955), pp. 140-141.

Stuart Huges (*Consciousness and Society*, New York: Vintage Books, 1961, p. 422) and Karl Popper (*The Poverty of Historicism*, New York: Harper & Row Publishers, 1961, pp. 67-70) detect Mannheim's personal preferences for utopian thinking. Joseph Gabel joins the defenders of Mannheim ("une théorie qui, en elle-même, n'a rien d'absurde") and at the same time tries to explain Mannheim's view of the intellectual place in society as influenced by his early Hungarian intellectual environment of his youth:

"Ceux qui ont eu le privilège de connaître personnellement l'auteur d'*Idéologie et Utopie* attestent la permanence agissante chez le professeur de Francfort, de l'influence de ses origines . . . Le modèle gauche de sa théorie de l'*Intelligentsia sans attachés* . . . l'intelligentsia de gauche de Budapest, qui relativement isolée du reste du pays, a constitué entre 1900 et 1939 un milieu remarquablement ouvert à toutes les influences extérieures et de plus, capable de donner une élaboration autonome de niveau théorique élevé".

Op. cit., p. 277.

52. M. Seliger, *Op cit.*, p. 137 and 135.

Dictatorship and Literature: The Model of Francoist Spain

Paul Ilie
University of Southern California

I

The question of cultural health in a dictatorial society is a major preoccupation of all analytical observers. For this reason, the history of Spain from 1931 to 1975 has captured the imagination of American intellectuals for several generations. They rallied to the Spanish Republic's struggle against Franco during the Civil War, and when the Francoist forces triumphed, a decline in culture seemed inevitable. As the hope for democracy gave way to the exile-inducing dictatorship, the image of Spain altered in the American mind. From a valiant nation to be aided by the Lincoln Brigade, Spain became the shunned partner-in-fascism with the Axis powers of World War Two, and from this despicable status she emerged in 1951 as a needed ally of the democratic West, a strategic arc in the NATO perimeter.

During these decades, however, Spanish literary and artistic productivity did not cease. While American foreign-policy specialists debated the wisdom of military treaties with Franco, the community of Hispanists recognized increasingly the cultural paradoxes and pockets of intellectual merit that challenge the widely-held belief that dictatorships stifle creativity. By 1960 it was possible for an observer to regard Spain in one of two ways. Either she was dragging onward as a nation subdued by force, her pre-war democratic aspirations betrayed by the West and her current fascism overlooked cynically by the pragmatism of American global strategy. Or else, significant modifications were taking place in Spain's institutional and cultural life of the kind that, while undetected at

the time by non-Hispanists, appear in historical retrospect to have warranted the military and cultural rapports sought by Washington and resisted by the Left whenever hearings on treaty renewal were convened.

To decide between these two views by studying economic and political history is to discover unsuspected variegations in Francoist culture that attest, disagreeable as this may be, to the ability of a capitalist dictatorship to develop self-modifying vehicles of flexibility even though it does not renounce repressive mechanisms altogether. But much of the historiography on Spain is flawed by a vindicating propensity, and this is an obstacle to frank discussion. Historians on the Right, prior to 1970, fall into a revisionism of astonish amnesia, while those on the Left follow premises in their analysis that border on the theological use of evidence. At both ends of the spectrum, the dogmas, ideals, and fantasies that shape discussion of causality have prompted some Hispanists to refer to a "mythography" rather than a sense of fact among Spanish historians and literary figures.

As for American historians, they have been more circumspect. The notable exception is Noam Chomsky who, although a linguist by training, throws down the gauntlet to historians in his widely read essay "Objectivity and Liberal Scholarship." This anarchist-oriented study singles out a neglected aspect of the Spanish Republic. But by painting history in red and black, Chomsky's missionary brush guides the reader into an either/or conception of what in fact is a very paradoxical culture. Chomsky's criticism of the even-handed historian Gabriel Jackson deserves special attention. In reproaching Jackson for undocumented generalizations, the linguist becomes himself a vulnerable ideologue by accepting at second hand unsupported statements about the Negrín government.

For Chomsky, the failure of objectivity in "elitist" liberal scholarship is typified by Jackson's favorable bias toward capitalist democracy. In reality, however, this bias does not entail a philosophy of political economy. It upholds the commonly held thesis that, in time of war, the Republic's liberal-communist strategy of authoritarian centralization was preferable to the anarchist alternative of immediate revolution. Whatever the merits of Jackson's presentation, it does not falter methodologically, whereas the argument made by Chomsky does falter precisely by omitting the evidence of primary Spanish sources. Chomsky's revisionist and anti-middle-class position identifies the central issue to be whether the counter-revolutionary Republican government had crushed a worthy and workable policy that might have spared the Spanish people 35 years of Francoism. But Chomsky only draws his material from other historians, and except for his heavy reliance on the admittedly subjective testimony of Peirats, a rarely cited anarchist, he leaves first-hand documents untouched.

A further disappointment in Comskian scholarship is the imputative device that deflects the ethical lesson aimed at elitist historians. Chomsky contends that history, as interpreted by "intellectuals," ignores popular movements that participate in decision-making, so that research such as

Jackson's becomes a mask for self-interest in preserving the social order. Yet an open manipulation of argument is visible more in Chomsky's essay than in Jackson's alleged omission of anarchist sources. Both men agree that Negrín saw in the Aragonese Council a challenge to central authority, but Jackson is not really interested in history as it might have been, while Chomsky is. Thus he incurs Chomsky's reprimand for not using Peirat's history of the CNT except for "one passing reference to it."¹ Hardly casual, the actual reference by Jackson is a professional judgment: he calls the work an "official anarchist history," "poorly written and edited, but containing valuable documents."² Finally, Chomsky misrepresents Jackson by summarizing inaccurately his account of the anarchist forces' desertion, a summary based upon the imputation of relationships falsely assumed and enunciated in the argumentative tactics of shifting terms.

Remarks Chomsky, "Among historians of the Spanish Civil War, the dominant view is that the Communist policy was in essentials the correct one—that in order to consolidate domestic and international support for the Republic it was necessary to block and then reverse the social revolution. Jackson, for example, states that Caballero 'realized that it was absolutely necessary to rebuild the authority of the Republican state and to work in close cooperation with the middle-class liberals'" (p. 109). There are two misleading points here. This policy was not Communist but Republican, since neither Azaña, Caballero, Prieto, nor Negrín was a Communist. Furthermore, Caballero cannot ever be injected as an example of Communist policy, and to do so in this instance, where he enlists bourgeois cooperation, makes the notion a non-sequitur.

Elsewhere, Chomsky quotes Jackson's remark that "the anarchists had deserted the front during the Barcelona fighting," which is, incidentally, an indisputable fact since Federica Montseny herself pleaded with them to reverse their policy. Chomsky then rebuts this by pretending to concede part of Jackson's point while actually changing the terms of the argument: "It is true that elements of certain anarchist and POUM division's were prepared to march on Barcelona, but after the 'fragile truce' was established on May 5, they did not do so; no anarchist forces ever approached Barcelona to defend the Barcelona proletariat and its institutions from attack. However, a motorized column of 5,000 Assault Guards was sent from the front by the government to break the 'fragile truce'" (p. 104). Here Chomsky transforms the issue from desertion, which is Jackson's point, to marching on Barcelona. Then he insists that no march occurred. And then he contrasts this manufactured restraint by the anarchists with the actual march of Assault Guards.

Chomsky concludes his rebuttal by mistakenly identifying the Guards as transfers from the war front, and by misreading his earlier quotation from George Orwell. Clearly they are rear-guard police, as Orwell reports on how well-dressed they are in contrast to the bedraggled front-line troops. Chomsky's elliptical style of quotation corrupts the true meaning and turns Orwell's testimony on its head. Whereas Chomsky asserts,

against Jackson, that "hence the only forces to 'desert the front' during the Barcelona fighting were those dispatched by the government to complete the job of dismantling the revolution, by force. Recall Orwell's observations quoted above . . ." (pp. 104-105), the omitted text in Orwell states, "They were the Assault Guards [from Valencia], another formation similar to the Civil Guards and the Carabineros (i.e., a formation intended primarily for police work), and the picked troops of the Republic . . . On the whole the Assault Guards got on very well with the population after the first day or two."³

The treatment of these key moments in the Civil War reveals not simply the ideological mechanism in historiographical research but also the shaping force behind expectations regarding what Spain might have become without Franco's victory over the Republic. These same expectations, in turn, affect the observer's predisposition toward Francoist Spain, and inevitably harden whatever leniency in judgment might have been possible concerning the cultural merit of a society that supplants its democratic predecessor.

II

No subtler measure of this inflexibility and its subsequent softening can be found than the attitudes of professional Hispanists toward post-Civil War Spanish literature, a signpost for social and political directions as well as aesthetic ones. The generation of American Hispanists that came of age in the 1950's under the tutelage of exiled Republican intellectuals can bear witness. The influence of these Spaniards in American universities belongs to the pattern of enrichment provided by all such refugees from European fascism. Hailed as dignified survivors of a struggle against barbarism, the exiled Spanish teachers and writers embodied the "real" Spain to the young, emerging generation of Hispanists. They taught literature, inescapably, from the standpoint of what Lionel Trilling calls "the moral imagination." Just as inevitably, the books they dwelled on had not been written during the Francoist repression.

By and large, Hispanists of the Fifties read the poets and novelists who had fled the dictatorship—Salinas, Guillén, Cernuda, Prados, Sender, Aub, Felipe, Alberti, Ayala—but their pedagogy and research remained casual if not cool to the writers who stayed behind to continue working under Francoism. Prevailing wisdom held that the best minds had abandoned Spain, and that nothing remained worth noticing. Even if a few gifted individuals clung to the homeland, their creativity was stifled by censorship. Nothing of cultural value could be expected to emerge from a dictatorship when public values were being forged by official doctrine and when national norms were quickly withering in a climate of totalitarian conformity. This opinion came to be summarized in a widely cited verse by León Felipe: "How will you reap the harvest if I go off with the harvest song?" Few people later cared to remember that in 1958 the poet changed

his mind, writing that "the song did not leave Spain with us."⁴

With the rise of a new scholarly generation in the sixties, Spain's increasing literary production came under scrutiny not only for itself but in relation to the forties and fifties, as scholars set aside pro-Republican sentiments in order to heed the demand by critical inquiry for causalities and antecedent forms. Today's perspective upholds the worth of that undertaking, whose results were a literary merit ascertained by valid scholarship. But the findings leave us with a bitter truth. A dispassionate survey of the relationship between literature and dictatorship brings abundant evidence that cultural life in Spain was not a totalitarian grey. Indeed, moderate Spanish intellectuals already understood this fact in the fifties, and philosopher Julián Marías had combatted such stereotyped academic beliefs in a famous polemic with professors Robert Mead and Dwight Bolinger.

The fact that a viable culture existed within the frontiers of Francoist Spain is nevertheless bound to offend our democratic sensibilities because the prime condition of viability is that a culture be alive and improve with living. Thus it does not suffice to acknowledge the creative work of a few outstanding artists—the painters Tapiès and Barjola, the sculptor Serrano, the film-makers Bardem and Saura, the writers Aleixandre, Cela, Buero-Vallejo, and Martín Santos—for what is painful to witness after the crushed Republic and exodus of refugees is the less-than-tragic Peninsular aftermath. Under Franco, Spain undergoes gradual transformation and growth in her infrastructure as well as on the surface. The books published between 1939 and 1975 are interesting, deeply variegated in subject matter, and appealing to many tastes. The features of this vitality are familiar to Hispanists: novels marked by existentialist themes, narrative experimentation, and economic testimony; poetry of introspection, surrealist discourse, and social commitment; an underground theater; and speculative essays on philosophy, moral values, and public policy.

Without exaggerating this vitality, and setting aside the economic question, it is important to understand that Spanish culture, rather than shrivelling at the roots, produced new branches whose fruits are visible today in the post-dictatorship period of democracy. This expansive energy cannot have been self-generating but must to some degree have been determined by contributory preconditions of an internal nature. For those of us who venerated the Republicans, and whose abhorrence of the Franco regime endures, it is sad to conclude that such energy could only have welled up from the hearts and minds of Spaniards who did not leave the country, particularly the resident intellectual minority that survived independently of the talented emigrés.

In writing this I must emphasize that my subject is not human rights or social and economic injustice, nor is it my intention to imply a false logic of the kind that leaps from the suggestion that literature composed under authoritarian circumstances can be valuable and valid to the conclusion that praise may be found for authoritarian societies themselves.

Least of all does it follow that dictatorships are defensible or that Francoism was anything but a political evil. Nevertheless, literature is a major cultural life-sign, and we do well to pause after finding our expectations about repressive societies contradicted. After all, it is obvious that such societies amputate part of their population, impose political conformity, and lockstep social discipline through military and police intervention. Above all, they make censorship the purifying crucible of language and ideas. How then can such nations harbor the elements of a viable culture? In what sense is it conceivable that single-party totalitarian countries like Nazi Germany, Mussolini's Italy, Stalinist Russia, and Francoist Spain might engender a literature worthy of critical attention? We begin to answer these questions when we follow the distinction, currently held by such political scientists as Juan Linz of Yale, between totalitarian and authoritarian regimes. A binary concept of repression becomes necessary that will separate the totalitarian absolutism on the model of the Hitler and Stalin regimes from the deviations displayed by the Franco government. But since my subject is the relative vigor of the Spanish model as reflected in its literature, there also enters an assumption about critical methods to be clarified in the present atmosphere of rarified literary studies.

Literature exists in multiple states of being; in one of its aspects, it exists as a cultural product, a produced event. Literature is one of many events in the life of a nation, and just as this event counts as yet another inscription in the record of national history, so too is the historical experience of that nation inscribed in its literature. Critical understanding, therefore, best orients itself in matters Spanish by the concept of analogy. The creative process responds transformationally to the environment by filtering sociopolitical phenomena that reappear, in analogous forms, as imaginary structures devoid of direct reference to the real world yet evoking it within a certain context of reading. As fictitious counterparts of the real world, or as symbolic statements about it, literary analogues elude the censors. Yet they bear a sociological and intellectual value, beyond aesthetics, to be grasped in parallel to the historical world. A literary dream about prisons, an episode about fatherless children, a portrait of a vagabond—each carries significance relative to social reality that is cumulative. Individually, these references may be textually autonomous items, but collectively they press to be interpreted mimetically, allowing the critic at least to speculate on the insights that such scenes provide into comparable social and moral situations in actual life.

By way of illustration, and bearing in mind the distinctions of kind among dictatorships, let me take what is perhaps the most notable trait of totalitarian regimes, the authority figure who wields absolute power. Here enters the "leader principle," as Hannah Arendt points out, which by itself need not be totalitarian.⁵ The mystique of the leader's *will* sets into motion a dynamic that becomes the supreme law. As far as Franco's personality is concerned, it is true that associates spoke of his iron will, but whether he

concentrated all power at the personal summit is less clear. His government illustrates the leader principle only insofar as it deployed a military rule, which means a hierarchical chain of command. But hierarchies tend usually to stabilize and restrict the *total* power of the leader, and if we think of the erratic censorship policy in Spain, or the school system, or the economic and labor unrest, it becomes apparent that the commander's power grew dependent on the entire system. A "fluctuating hierarchy" materialized, with cabinet changes, shifting local authority, and new layers that in concert pulled older powers down from the center. The point is not that a military dictator can do whatever he pleases whenever he wishes, but that as a commanding general he normally leaves intact subordinate centers of authority and policy so long as they pose no threat. These centers, in turn, become susceptible to internal disagreements and eventual modifications. The term "monolith" cannot apply to Francoism as it might to Stalinism, where the Russian one-party dictatorship changed into a totalitarian regime after Stalin eliminated factions and created an absolutely centralizing command. In Francoism, on the other hand, the relatively small role of ideology allowed the dictator to be content with playing factions against each other. The Falange's disillusion with the Generalissimo, the rise of Opus Dei ministers, and the open conversion to socialism of rightwingers like Ridruejo are a few instances of the intellectual space possible in authoritarian Spain.

Nor were these instances merely late manifestations of a degenerating regime. The earliest sign of indiscipline and differentiation occurred in 1940 when the literary journal *Escorial* announced a new generation of Falangists who claimed to renounce partisanship by inviting everybody into the fold, including "universal" Spaniards, a code word for rehabilitatable exiles. Such an ambition in 1940 was of course premature, so that the young editors carefully used established rhetoric like "our Revolution," "unity of the Fatherland," and "abettors of the Crime" (i.e., the Communist take-over of Spain). Even so, they intimated that diverse groups from the Center and on toward the Right needed unity, an opinion not calculated to conceal the mounting disunity under the dictator. Franco's reputation for skillful use of one faction or another demonstrated, more than his supreme authority, that compared to Stalin he could select among competing ideas whose source in Spain was an intellectual space that opened and occupied the place which in Russia and Germany was filled by terror, mass purges, gulags, and brainwashing.

Given this authority figure in politics, what about the alert Spanish citizen who purchased books? He could not fail to notice occasional correspondences between text and sociological reality, of the kind depicted by the major novelists. Disturbed adolescent males lacking positive father figures for their role-models abound in the early Goytisolo, while the father is absent altogether in Cela's *Pascual Duarte* and Matute's *School of the Sun*, both of which novels seem excessively preoccupied with mothers

and matriarchy, a point I'll return to.

Beyond the literary analogues of a police state looms the theme of criminality. Scenes of imprisonment, poetic references to enclosures, and manifest fear of arrest are common among second-ranking works. At the same time, literature often depicts the antithesis of orthodoxy and restriction despite the conformist propaganda guiding actual civilian life under military rule, as witness the travel memoirs of rural setting cultivated in the fifties as a contrast to the exclusionist city dominated by class privilege. Vagabonds and hikers are natural characters but the most popular figures are innocent children, and for good reasons. Like a citizen without a vote, a child is free of responsibility, and he is also entitled to misunderstand the rules and perhaps escape punishment. Yet children are often arbitrary victims of adult power, and these are the creatures also alluded to in Alonso's *Children of Ire* and Marsé's *The Fallen*.⁶

III

These examples, and others like social "protest" poetry, reveal the intertwining of literature and dictatorship at the level of textuality. But if literary analogues are resonated by fundamental traits of authoritarianism, their creative latitude is achievable because literary expression constantly adapts to those conditions which test the mettle of writers capable of working imaginative transformations upon their historical experience. Those conditions have constrained the literary mind from monarchical and inquisitional times to the present day, and one such condition in Francoist Spain is the political abuse of language. Vagueness and double-speak cause words to undergo semantic inversion and ambiguity, as in calling the overthrow of the Republic a "Crusade" against communist atheism, or hailing "25 years of peace" under Franco, or, finally, using euphemisms and re coined set phrases like "labor abnormality" instead of "strike."⁷ The classic example of linguistic evisceration is the demagogical slogan cited in a passage of *The Undertow* by Goytisolo: "No home without a fire, no Spaniard without bread." Attacked by the slum-dwelling narrator as the epitome of falsified speech, these ordinary words are denounced as counterfeit coins, paid out to the have-nots by those who keep warm and eat well. In this view, the victors of the Civil War absorbed language and sterilized it of its former communal meaning. "Their bread" is not "bread," protests the jobless narrator, and here the reader remembers the Republican workers who sported no Falange union card.

If words have ceased to mean what they appear to mean, they remain nevertheless the only words available to writers. Cognizance of this limitation itself turns into a literary theme enabling many poets to cope with what Garciasol laments as the ravishment of language: "The word arrives in pain, ever more useless, increasingly vague, and clearer, closer to the knife-thrust."⁸ Capturing the paradox of clarity and vagueness, writers who inherit an official public rhetoric adopt the corrupt vehicle as their

own and turn it to advantage. "My words were dictated to me long ago," announces Gimferrer to the "people of the marketplace . . . Just listen. I have words of justice for you, words of truth. I've travelled a long road while silencing them and have suffered blighted hopes. The herald's hour has come, time to open your eyes and ears . . . I'm the messenger of real news."⁹ The nature of this news is not clarified, thus removing any obstacle to uttering otherwise dangerous notions about "justice" and "truth." Anyone may advocate these ideals as long as they remain unspecified, and this transparency becomes the open secret that the reader may share through the obliquity of meaningless language. In conspiracy with the poet, he grasps the irony of a borrowed public discourse that calls attention to its own hollowness.

Such self-declared poets of social commitment outmaneuver the censors with a vocabulary devoid of political reference even while communicating the dilemma of free expression. Skillful ambiguity is the key, and while skeptics might dismiss veiled poetic messages as beyond most citizens, the more numerous readers of novels encounter a similar translucency which, in either case, we must account for as a *published* declared position, no matter how small the readership. The insignificant role of *samizdat* in Spanish literature highlights the degree of intellectual navigability within authoritarianism and identifies the true function of censorship to be a mere bureaucratic mechanism that simply weeds out plain talk. The true issue in Francoist Spain is the infinite pliability of language, a factor vividly demonstrated by the contrasting careers of dramatists Sastre, whose outspoken plays were regularly banned, and the successful Buero Vallejo, who resorted to remote historical situations in order to allude inoffensively to homologous situations of his own times. Literate theater-goers comprehend the original corruption of language and adjust their semantic receptors to the vocabulary of historical parallels. The censors are no less literate, of course, but ambiguity is a bilateral encipherment to be decoded by the Right in one language and by the Left in another. "Their bread is not bread" construes plentifulness to mean scarcity, and this blunt explanation of antithetical meaning indeed obliged Goytisolo to publish his novel outside of Spain. But references like "devastated earth," "captivity," "truth," "hatred" belong to a cryptography susceptible of two quite different keys within the Spanish publishing world.¹⁰

These and similar words associated with the Civil War are construable by the Right as either self-vindicating or inculcating the Republican leaders for having futilely prolonged the bloodshed, whereas democratic-minded sectors of the populations may understand the same vocabulary as condemning the state of affairs imposed by the Right. Verbs of violence and mutilation gain heightened nuance in the context of limited speech, and nouns like "silence," "falsehood," and even the word "word" all signal the special wavelength that readers must listen to beyond typography, the fine-tuning that sharpens the low-keyed significance of a banal

or overly abstract message. Where poetry employs this lexicon, its emotional texture in the original Spanish is often well spun. The lyricism of Luis in "Dark Homeland" is representative: "Is there a dark homeland, a hostile fatherland, lacking in light just as the poor lack bread and joy, just as the scorched earth fills with rancor and hate? I feel myself earth of that homeland and blood, feel myself part of its very wound, dryness of its mouth, skin burnt by its own nettles." Beyond private feeling, yet a second dimension expands its social horizon with the secret parlance of common speech.

Noted commentators of fascist and communist idioms like George Orwell, Kenneth Burke, and George Steiner have already written about the effects upon language when it is severed from the wellsprings of moral and emotional consciousness. The clichés and unexamined definitions of terms they signal empty language until it is a debased husk that, unlike the poem just quoted, neither echoes the speaker's voice nor offers the listener the prospect of drawing substance on his own. In contrast, Luis weaves a network of feelings with words chosen to resonate one or another ideological vocabulary of the antagonistic parties in the Civil War. His use in Spanish of *patria* exemplifies this complexity by coaxing hues and intimations not connoted by the four English alternates by which that word may be rendered: country, homeland, fatherland, motherland. So too the allusion to "wound," bound to touch a censor who, like Cela, was shot in action on the side of Franco.

Ideologies, it is often noted, seldom forge new vocabularies but rather turn lexical colors into their complementary shades. Words like "freedom," "popular will," "peace," "progress" are shared by democratic and totalitarian terminologies, with disparate meanings. Steiner has remarked that "the words of the adversary are appropriated and hurled against him," resulting in a loss of credibility.¹¹ The cynical use of language in public discourse cuts the speaker away from the vital roots of intentional meaning that I called a moment ago the wellsprings of moral and emotional life. Destroy meaning and one renders interpretation impossible, for whereas uncorrupted public language may withstand ambiguity and yet be subject routinely to interpretation, no such polysemy can exist communally in a dictatorship. Literature, however, and especially poetry, is a private language, borrowing as only lyrical expression does upon the common lexical storehouse, and doing so for the purpose of suggesting private mood and sentiment. A literary allusion to the "homeland" invites individual semantic associations unchanneled by normal public dialogue, much less by corrupted political discourse that pretends to appeal to a commonly held meaning. Civic discussion breaks down into noncommunication among citizens, while in the privacy of literary dialogue each reader creates meaning from a polysemic text.

Through this lyrical aperture, and transcending it, a second dimension spreads forth over an imaginary Spain that the disenfranchised citizen may construct by using the secret parlance governing everyday

terms like "wounds," "bread," and "my poor words." A reader of Republican sympathies who, not having followed his comrades into territorial exile, lives an inner exile, will at the same time profit from a genuine work of literature and discover that his introspective experience of Spain gives the aesthetic lie to political reality. This special genius of language, what Steiner calls its "alterity," discloses the idiom's capacity for creating images, evasions, and propositions other than the case. Especially valuable in a dictatorship is the writers' innate gift for saying otherwise, his power of speech to "alternate on reality." The poetry of Luis, Otero, Garciasol, Celaya, Cr  mer, and Nora, to mention a few members of the Generation of 1936 alone, belongs to those intervals of history when, in Nietzsche's phrase, a meaningless reality needs to be vanquished. At such moments, nations sire poets and philosophers who observe a collapse of the moral order and who in consequence denounce public life as cruel, misleading, or senseless: "My voice is captive, my words cannot rise up."

But this truthful assertion applies only in the public world, a society of falsehoods, whereas in point of fact the same verse confirms the power of poetic illusion, the unattainable ideals voiced in the lines "I feel this word responsible for truth, for lies, for silencing the face of the fatherland, for not singing of its harsh geography."¹² The truth of poetry applies only in the private world and remains an untruth in the reality of dictatorship. The lines quoted confirm the counter-factuality inherent in art, which is to say the poet's impotence in devising any act capable of blotting out the face of the fatherland. Yet genuine poetry cannot lie because, at the least, it recreates true feeling or moral perception. Since truth and falsity entail the relationship of language to reality, a lie must consist of an incomprehensible statement that is not congruent with known reality. The poetry under discussion, on the other hand, exposes the entire problem of duplicity.

IV

This problem reformulates itself, when we turn to the novel, as the relationship between language and social realism. It has been claimed, with justification, that the fiction produced under Francoism was doomed to inefficacy because subjects like poverty, farmlife, the working classes, and population shifts could not be treated with the reformist outlook implicit in modern, witness-bearing realism. While such themes control the narratives of Caballero Bonald, Ferres, Delibes, and others, they lack the political perspective necessary to rise above the general opposition, say, to poverty that tinges anarchist, village priest, Opus Deist, and Falangist with the same monochromatic desire. Although these "socially committed" activists may all favor the same term "revolution," what distinguishes their semantics are the tactical and strategic policies characteristic of their political organizations. As long as the novelist's poli-

tics resist detection when his work is scrutinized along these lines, his social realism remains nominal. This is not to deny that many novels and travelogues offer testimonials or quasi-documentary glimpses of day-to-day circumstances; but they invite applause for photographic exercises that in content perhaps are "social" and in technique "realistic," but that fail to communicate the instrumentalities of social realism in a meaningful historical sense.¹³

If they do not actually reform or even hint in that direction, these novels do constitute evidence of social conditions with respect to both institutional life and, more important, the moral attitudes and value codes of public behavior. To uncover such evidence, it is by no means necessary to regard fiction as a factual inventory of real life, although most novels of the Francoist era do in fact shun fantasy. Rather, they are imaginary constructions about alleged real life citizens paying hard-earned cash for the fiction they spend time with. In that practical environment, undisciplined by present-day critical theory, stories about family breakups by Zunzunegui will be interpreted in a special way by middleclass Catholic fathers, while Marsé's sketches of students and thieves in Barcelona will be badly received by Spain's young radicals. Even so experimental an achievement as Martín-Santos' *Time of Silence* will call attention to the adverse conditions of scientific research in Madrid's laboratories. Far from the sophisticated reading process that literary autonomists call "defamiliarization," so-called naive readers respond by rendering the unfamiliar familiar in order to identify, positively or otherwise, with the subject matter.

Ordinary reading is an essential consideration when the literature of a dictatorship is being discussed because the censors, while alert, are plain constructionists whose permissions act for the outsider as a barometer of tolerance toward what may be said and felt about topics that only those who are inwardly exiled can "read otherwise," allowable topics like worker migration (counter-read: unemployment), the young Catholic clergy (counter-read: economic militancy in the new Church), the Civil War (counter-read: the vengefulness of a triumphal society). What cannot be found in print is another sort of barometer, and who among Hispanists knows of a Spanish novel about labor organizing, governmental lawyers, military officer life, or sex and empire-building in the capitalist elite? On the other hand, patient scholarship turns up curious sociological details, like the composite profile of the civil guard shown by scattered texts to follow a behavioral pattern of traits both police-like and humane. Then too, novels depict individuals during moments of initiative, adult responsibility, and free choice, their world of projected liberty unquestionably fictional yet already indicative of expressable desire and aspiration. Approved for print, the author's fabrication attests to what the authorities consider to be safe, either because it has already been achieved by the populace or because it is within easy range, or else because the fiction is so remote from the normal aims of individual progress and

expectations that it invites a shrug by the cultural guardians.

In short, to survey 35 years of fiction under Franco is to contemplate neorealism, behaviorist mimeticism, existentialist narrative, romance, war novels, structural experiment, and unclassifiable specimens. Dictatorship and literature enjoy a tradeoff: the regime feels no threat from ambiguous language and innovation, while these same factors supply the reading public with an interpretive latitude for a broad range of tastes. Again democratic skeptics may object by noting that creative freedom is limited under fascism when compared to uncensored societies. Even so, its variety under Francoism becomes crystal clear when examined from a Marxist position, which claims that creativity in Western democracies pays the stiff price of alienation. Literature under capitalism is such that the writer is alienated from the masses, politically powerless to influence them, and incapable of amplifying the dialogue of the deaf that exists between real art and mass man.¹⁴ Conversely, the alienated masses cannot relate to artistic truth, for the writer's language is a minority expression rooted in consumerism and promoting noncommunication. On this basis, dictatorship and capitalist democracy grow indistinguishable in reference to elites and masses, a blurring of distinctions dependent of course on a totalitarian vision of the citizenry.

From a non-Marxian perspective, quite obviously, the issue is not alienation but the differences and non-equalities that until now have made Western democracies heterogeneous and internally dynamic. The energies stemming from individual constituents of society, citizens viewed not uniformly but in their diverse styles of consumption, are regarded as a fatal defect by marxists, whose observable practice is a striving for socialist egalitarianism. I say "practice" and not "theory" because political history has been the basis for the distinction currently made between the totalitarian society of Russian communism and the authoritarian society of Francoism, with its capitalist structure. Through this structure, its resemblance to Western democratic cultures being obviously close notwithstanding its political organization, the Francoist dictatorship engenders a literature that gains merit by approaching the status of high culture.

To pursue this point would require a separate discussion of popular and high cultures, tastes, and so forth, and so I turn to the final concept that rescues Francoist culture from totalitarian nihilism: the relationship between language and silence. Not only do Spanish poets dwell obsessively on the word "word," with novelists transmuting their political impotence into revitalized language, but rightwing ideologues salute nonverbal language and its irrational power. This paradox must be understood by the antithetical reasoning behind the language of silence. If citizens are prevented from speaking, at least they can think, and if no thoughts arise, feelings may be awakened. By displacing language, silence casts a new light on introspection, its social withdrawal and disembodied sorrow integral to the symptomology of postwar trauma and repression. In his

book *The Rest Is Silence*, Celaya carries forward the tripartite sensibility of the forties, shaped by the *Espadaña* group, by the obscurities and emotional evasions of post-surrealism, and by the cult of religious poetry whose spiritual absorption speaks eloquently for a society with desperate material needs. The less realistic the anguished and etherealized images of Rosales, Hierro, Hidalgo, and Cr  mer, the more realistic they become. So too the young dissidents on the Right among the rising generation of the Fifties, a privileged but tolerant cohort with a liberalizing awareness of the silence of defeat.

These nuances suggest then a not-so-monolithic matrix surrounds introspective writing in the early decades of Francoism, and in regard to the life of the mind in those days they uphold Hannah Arendt's insight about privacy and solitude itself being the saving virtues of non-totalitarian dictatorships. Not that Arendt meant to praise authoritarian societies when she separated solitude from loneliness as political isolation. In her analysis, all tyrannies crush the human capacity for action, but in some instances they leave intact the private sector: thought, experience, creativity. When social intercourse among citizens is severed, their political contacts broken, solitude remains a necessary condition for productive activity of a certain kind. With praxis or action impossible, poesis or creativity, the fabrication of things, may be possible. Some forms of tyranny leave private life unstifled, and solitude in such a circumstance is not a true social isolation but a dialogue between me and myself, the two-in-one that maintains contact with my fellow man, as represented in the self I converse with. For Hannah Arendt, totalitarianism destroys this solitude by compressing all psychological space between citizens. It is no apology of Francoism, only an observation, to say that creativity and space were a reality, if our criterion is diversity of literary projections and thematic concerns.

V

It remains for a generation younger than my own, with greater emotional distance, to write the much-needed study of a vexed society, such as Spain's, that refracts the dictatorial twilight with a literary prism of expanding values. Unexamined features which must await that discussion are the collapse of moral and social norms, the fragmentation of experience, mechanisms of marginalization, urban oppressiveness weighed against the illusory freedom of rural life, and the use of myth as a historical reference. In conclusion, I want only to complete the remarks begun earlier in reference to the fatherland and the maternal figure.

In his fundamental book *Three Faces of Fascism*, Ernst Nolte defines the fascist worldview as the resistance to transcendence, which is of two kinds: a metaphysical reconciliation of the One and the many, this being the mode of wholeness, and a practical transcendence that secures the integral whole of individuals and the group, this being the mode of socio-

political health.¹⁵ In Nolte's analysis, practical transcendence may be a goal so remote in times of national crisis and deep public discontent that the citizen feels an extraordinary need for solutions. At such a point, fascism becomes an alluring prospect, as the crowds cheering Perón and Hitler testify. The fascist solution turns against the integrative ideal, which includes the interdependence of nations, reverting instead to a retrograde nationalism and a mystique of statehood. As the fatherland grows powerfully attractive to individuals who feel economically threatened and crave security, so too beckon the symbols of potent protectiveness that typify Nazism and lesser fascist movements: the cult of militarism, the charismatic leader, ethnic superiority, ideal masculinity.

These symbols and values were modified by Falange ideology under Franco in a way that hardened the polarity of power and impotence. Strong figures and submissive figures polarized around the Falangist ideals of authority, hierarchy, and order, three values that transposed themselves into the sociopolitical terms of state, municipality, and family. All three rigidly ordered spheres, encompassing as they do most interpersonal relationships, depend upon a dominant father figure, a real mother and a symbolic one (mother earth, the motherland) serving as faithful nourishers of the group, and finally the children, obedient dependents without rights of their own other than those bestowed from above. There is no deviation from these hierarchic roles, and the paradigm finds its most graphic depiction in the film by Arrabal, *Viva la muerte*, where a young son witnesses his Republican father betrayed by his tradition-minded Catholic mother. Subsequently he spies upon his mother, now sexually brutalized by a tyrannical male usurper, and he leaves the home to search for his absent, legitimate father.

This allegory makes irresistible a political interpretation of the countless references to mothers and matriarchy throughout Francoist literature. Although the concept of fatherland elsewhere dominates fascist conventions, a novel like Cela's *Pascual Duarte* tells very little about the father while it thrusts the mother into a central role of misused authority that goads her son into rebellion and senseless murder, including matricide. Furthermore, the poetry of this period is saturated with allusions to the "wicked mother," "stepmother," and "widow, martyr, and murderess of your children," not to mention declarations of furious love-hatred, hostile benedictions, and postures of eulogizing condemnation. The literary theme of motherhood grows commensurate with the very image of Spain, and so pervading a declared ambivalence to the homeland would seem unsurpassed in Europe. It haunts the writers of all generations after the Civil War, but only one novelist, Goytisolo, carries his obsession to its logical conclusion of utter cultural apostasy. The sadomasochistic current in his narrative trilogy begins in exile from Spain and ends with a text in the Arabic language. By repudiating his mother tongue, the narrator concludes an odyssey marked by incestuous feelings that critics have interpreted as the fictionalized annihilation of maternal Spain. To sleep with

and to slay are the twin forms of perversion in the absence of a legitimate paternal model, the immature son being at once desperate to love and eager to avenge the abomination of Spain's broken household.

Aside from this unredeeming example, writers under Franco lived an inner exile sufficiently productive for their literature to confirm the analysis of dictatorships advanced by some psychiatrists and political scientists. It is a commonplace that totalitarian leaders gain mass support after socioeconomic crises induce a collective infantile regression in the populace. The paternalistic-authoritarian figure comforts the distressed adult citizen, whose social pathology includes, as G. M. Gilbert of Princeton has shown, a political submissiveness that radiates from the disciplinarian home.¹⁶ Citizens ill-provided with initiative and critical judgment seem to revert to a childlike dependency, finding rewards in a hierarchical society through a process whose mechanisms are beside the point here. What is pertinent however concerns the literary polarity of Adult-Child, and particularly of Mother-Son, that in the Spanish context bears out what Erik Erikson describes as the child's proclivity for feeling powerless, ashamed, deserted, and guilty before the elders who command his submission.¹⁷ Small wonder that ambivalence and rage are the channels for this relationship, but remarkable indeed is Spain's ability to work through such symptoms in a surrogate treatment situation. Erikson's remarks about the child's fetishes and horrors find their analogues in the parentally deprived town of Matute's Civil War novel, *School of the Sun*. The general infantilism cultivated in fiction and poetry represents one phase, analytical even though mildly regressive, in the self-cognitive healing process of the Spanish mind.

In its reversion to childhood and by interpreting adult behavior as infantile, the literary mind of Francoist Spain confronts both the Civil War and subsequent agonies through familiar techniques of characterization that render grown personages anxiety-ridden children. Whether this child-cult is intentional or unconscious may be argued, but its purgative function is no more deniable than its symptomatic nature. One may interpret this phenomenon negatively and overlook its corresponding insight. Where a community, unburdened by public responsibility, is kept immature by its authoritarian government, there literature reveals an affinity for escapism, children's fantasy, and other forms of psychological reductionism. On the other hand, the intellectual correlative of this infantilism is the propensity to mythmaking that takes place at another level of national literary catharsis. One chapter of the unwritten study which some day must be attempted will concern the mythohistoriography arising after history is absorbed into ideology. The transformation has been examined by Bertram Wolfe from the standpoint of revisionist historiography: a dictator not hesitant to sacrifice his people's lives for the state will not be more tender with historical records.¹⁸ A comparable revision of facts overtakes not only the novels about the Civil War but also those authors engaged fictionally in the rewriting of cultural norms.

Where truth is suppressed, man creates his own truth, becoming a mythoclast in his own right in order to confront and destroy imposed versions of reality. His new mythography conjures distortions of history, but myth is the vehicle of last resort by which to escape into a consciousness unhobbled by dogmatic realities. While not so innocent as a child's fantasy, myth also quests after a harmony beyond the culture at war with itself.

This is the lesson of the Spanish imagination under dictatorship. Its literature fed upon the manifold spheres of adversity, devising analogues where critical mimeticism was forbidden, inventing the theme of silence where expression was forbidden, and exposing the symptomology of a repression that individual Spaniards assaulted inwardly like some disease. Literature and dictatorship worked at cross-purposes, but left a meshwork of ambiguity thick with new devices for unfettering language. The resulting patterns of expression did not slide into intellectual Byzantinism but, on the contrary, has provided the current generation in democratic Spain with a new heritage to fill the discontinuity caused by the Republican exodus. In short, Francoism failed to liquidate the indispensable republic of letters.

Notes

1. Noam Chomsky, "Objectivity and Liberal Scholarship," in *American Power and the New Mandarins* (New York: Vintage Books, 1969), p. 138. Further references will follow the text.
2. Gabriel Jackson, *The Spanish Republic and the Civil War, 1931-1939* (Princeton: Princeton University Press, 1965), p. 405.
3. George Orwell, *Homage to Catalonia* (Boston: Beacon Press, 1967), pp. 142-44.
4. Aurora de Albornoz, "Poesía de la España peregrina," in *El exilio español de 1939*, ed. José Luis Abellán (Madrid: Taurus, 1976), p. 44.
5. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), pp. 305, 365-69, 478, et passim.
6. The evidence and methodology involved, used in another context and for different purposes, may be found in my books on Cela and inner exile, and need not be repeated here.
7. Ramón Nieto, "El lenguaje y la política," *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 111, diciembre 1972, pp. 11-14.
8. Ramón de Garciasol, "Encono de la palabra," *Poemas testamentarios* (León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1973), pp. 9-10.
9. Pere Gimferrer, "Retornos," *Antología de la nueva poesía española*, ed. José Batlló (Barcelona: El Bardo, 1968), pp. 53-54.
10. Leopoldo de Luis, "Patria oscura," *El tema de España en la poesía*, ed. José Luis Cano (Madrid: Revista de Occidente, 1964), pp. 230-31.
11. George Steiner, *After Babel* (London: Oxford University Press, 1975), pp. 32-34, 205-35.
12. Luis, loc. cit.

13. See Pablo Gil Casado, *La novela social española*, 2da ed. (Barcelona: Seix Barral, 1973); Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols. (Madrid: Alhambra, 1980); and the travel books by Camilo José Cela, Antonio Ferres, Juan Goytisolo, etc.
14. Adolfo Sánchez Vázquez, "El arte de masas," *Estética y marxismo*, II (México: Ediciones Era, 1970), 140-160.
15. Ernst Nolte, *Three Faces of Fascism* (New York: Holt, Rinehart, Winston, 1966), pp. 429-34.
16. G. M. Gilbert, *The Psychology of Dictatorship* (New York: Ronald Press, 1950), pp. 268-69.
17. Erik H. Erikson, "Wholeness and Totality—A Psychiatric Contribution," *Totalitarianism*, ed. Carl J. Friedrich (Cambridge: Harvard University Press, 1954), pp. 156-71.
18. Bertram D. Wolfe, "Totalitarianism and History," *Totalitarianism*, ed. Friedrich, pp. 262-73.

Poesía Chilena del Exilio: A propósito de *La Ciudad*, de Gonzalo Millán

Grínor Rojo
Ohio State University

*Yo no estoy y estoy
Estoy ausente y estoy presente en estado de espera
Ellos querrían mi lenguaje para expresarse
y yo querría el de ellos para expresarlos*

—Huidobro. "La poesía es un atentado celeste".

En la página 120 de este libro, abajo, a la izquierda, el lector se encontrará con los lugares y fechas de su composición: Santiago de Chile, septiembre de 1973; San José, Costa Rica, enero-agosto de 1974; Fredericton, Canadá, agosto de 1974-agosto de 1976; y Ottawa, Canadá, agosto de 1976-noviembre de 1978. Bastan estos datos para comprobar que *La Ciudad* es un libro, otro más, del exilio chileno. Por lo tanto, la mayor parte de las consideraciones que siguen se han de enderezar por ahí. Por eso que en otro sitio he llamado la circunstancia del exilio, por sus obsesiones esenciales. Más precisamente: por la transformación que, obrando dentro de su esfera privativa de funcionamiento, Gonzalo Millán ha hecho de al menos una de esas obsesiones en discurso literario.

Primero hay que decir lo que en Chile no se pudo decir: que, sin que sea eso y nada más, la ciudad de Millán es la patria.² Patria y ciudad que aquí son una obedeciendo a los dictados de aquel impulso milenar que reúne a la naturaleza, al hombre y a la transformación de la naturaleza por el hombre en un conjunto total de afinidades recíprocas al que la palabra ciudad nombra. En la historia de la especie, constituye una hipótesis más o menos común, a la vez que acatada sin grandes reservas, que la aparición de este conjunto deslinda el origen de las civilizaciones antiguas. La imagen de la ciudad confiere de esta manera su forma sensible a la idea de un grupo de seres humanos cuyo trabajo fue capaz de generar, hace ya cinco mil años

en la evolución de la historia, un ámbito físico y de relaciones sociales que con su sola presencia corroboraba el estupendo pasaje del grupo desde un estadio inferior de cultura a otro superior. El significado de la palabra es así progresista *ab initio*. Este significado puede advertirse lo mismo en la ciudadela mesopotámica que en la polis griega; lo mismo en la civitas romana que en el recinto sagrado y secular de la América indígena. Cito en esto a quien sabe más que yo: "... At some point in human development, somewhere perhaps between the establishment of the Egyptian solar calendar and the organization of the Sumerian phalanx there was a sudden fusion of sacred power and secular power, which produced the nucleus of the city. With this came a new kind of container, more complex than the village, which brought together relatively large numbers of men and held them together in a pattern of relations ... [...] ... The city itself was conceived as an image of the universe, an example of cosmic order in the midst of confusion and insecurity. . .".³

Con lo que queda claro que lo que la palabra ciudad nombra es el concepto y la imagen de lo que civilizadamente fuimos no menos que el concepto y la imagen de lo que civilizadamente somos y lo que quisiéramos ser.⁴ Hablo de la ciudad fundadora, de la ciudad actual y de la ciudad nueva: "... Rien n'est plus religieux, plus proche de l'extatique rage de justice des prophètes, que le socialisme détruisant par avance la Gomorrhe bourgeoise et instaurant pour l'homme une cité claire et neuve . . .".⁵ Concordando por eso con el espíritu progresista que asistiera en otro tiempo a las viejas fundaciones, la ciudad futura del hombre debiera ser la patria convertida en el *locus* de una convivencia ciudadana, civilizada todavía en un más alto grado, entre individuos libres e iguales. Este es el programa que la etapa actual en el devenir de la historia le propone a la ciudad contemporánea y éste es también el programa que la patria nuestra hizo suyo una vez. Pero nosotros sabemos que la tentativa de realizarlo fue revertida a sangre y fuego. El fragmento 30 del poema de Millán, que no por nada se sitúa en el centro casi geométrico del discurso (la ciudad es *La Ciudad*; la disposición de los fragmentos es temporal y espacial; un fragmento situado en el centro del texto puede así ser leído como un genuino principio), nos recuerda el carácter masivamente destructor de esas acciones terribles. Son noventa y cuatro versos minuciosos y justos:

Desacataron la autoridad.
Desacuartelaron regimientos.
Desmantelaron el palacio presidencial.
Desempedrarón las calles.
Desembaldosaron las veredas.
Desfijaron los clavos.
Desfondaron los toneles.
Desgajaron los árboles.
Desgarraron las telas.
Desgoznaron las puertas.
Desquiciaron las ventanas.

.....
Desanduvieron el camino.

Destruyeron la ciudad. (pp. 53-56)

Destruyeron así la ciudad nuestra, pero no para construir otra nueva en su sitio, sino para rehacer la ciudad vieja, para “desandar” el camino. Millán escribe ahora *La Ciudad* y su labor, la labor de ejecutar materialmente la escritura, a la vez que responder a la circunstancia del exilio, a la condición deficitaria de nuestra existencia presente, responde también a la circunstancia de la patria, a la destrucción que en ella tuvo y sigue teniendo aún lugar. Millán abandonará por lo tanto la concepción de la poesía que contra toda evidencia se presenta a sí misma como un “decir”, discurso hablado que hace del advenimiento del objeto poético en el mundo una ocurrencia natural y sin esfuerzo, para reemplazarla por una concepción alternativa, la de la poesía como un “escribir”, discurso humanamente faenado y que hará del advenimiento respectivo de su objeto en el mundo el efecto resultante de un proceso de trabajo.⁶ No un decir para un escuchar, sino que un escribir para un leer. Puede de esto mismo concluirse que la escritura de *La Ciudad* es análoga a (y parte de) la construcción de la ciudad. El poeta contribuye con su escritura a mitigar las deficiencias del exilio, en tanto que con ese trabajo colabora también en la más grande tarea de construirle su verdadero destino a la patria. Como aquéllos de sus congéneres antiguos para quienes la pena más cruel era el destierro, concibe el proyecto de edificar, en el espacio y tiempo en los que está, y con la sola eficacia de su oficio, un doble perfecto de la ciudad que no tiene.

Porque la construcción de *La Ciudad* descubre una faceta originalmente compensatoria es que también debería sernos posible comparar este proyecto de Millán con otros clásicos proyectos de discurso del exilio, de todos los exilios, cualesquiera hayan sido los contenidos y las formas que en los casos singulares adoptaron aspiraciones y carencias. Por ejemplo, Sor Juana, que en el *Primero sueño* desde una actualidad social miserable es capaz de discernir en ella los síntomas que le permiten “soñar” el futuro que va a reemplazarla, o Neruda, que en las series históricas del *Canto General* desde una actualidad social también abyecta es capaz de distinguir los vestigios de un pasado de libertad y de lucha, pasado que lo llama a “viajar” hacia él y a aprender de él, no actúan en principio de una manera diferente. Cobro del futuro es lo que vemos en el primero de estos dos movimientos; recobro del pasado, en el segundo. En ambos, el punto de arranque es un presente deficitario, el que sólo podrá ser colmado cuando se lo sepa consecuencia y origen de transformaciones perpetuas. Neruda es particularmente digno de atención en este aspecto. En las series III, IV, y V del *Canto*, se empeña en rescatar y difundir ese conocimiento ausente, tantas veces hecho ausente, menos por obra del olvido que por la acción alienante del disfraz ideológico. Neruda siente que la poesía es un medio óptimo para derribar ese disfraz, reconquistando el conocimiento verdadero que él encubre y dotándolo además de una consistencia sensible.⁷ En “Macchu Picchu”, en “Los conquistadores” y en “Los libertadores” se desplaza a causa de eso hacia el pasado, camina sus rutas, escucha sus voces, participa en sus batallas y hasta es huésped en el memorable banquete que sucede a la muerte de Valdivia:

Qué hermosa fue la sangre del verdugo
que repartimos como una granada.⁸

Premunido de una experiencia actual en la que la falta constituye otra vez el origen, Millán va a hacer de esto que escribe un medio de rescate y conocimiento de la cuota de vida de la que la dictadura chilena lo priva; a él y a otros, también a los de adentro, que son como él. No cobra pues el futuro, como hacía Sor Juana—poesía, al fin y al cabo, profética—, ni recobra el pasado, como hizo Neruda—poesía, al fin y al cabo, nostálgica—. Dejando constancia de la situación de despojo en la que escribe, formulando además con ello una denuncia en acto del despojo, lo que Millán hace es conjurar el presente que le falta en su discurso para llenar con él un triple vacío: vacío en su percepción, vacío en la percepción de la comunidad exiliada en la cual se integra e incluso, esto me interesa recalcarlo especialmente, vacío en la percepción de la comunidad de la cual lo separan.

Reitero ahora lo que he dicho otras veces: que, para quienes aterrizamos en los países capitalistas centrales, el exilio equivalió a un vernos arrojados en el medio de una realidad que estaba ya provista de ciertos modos de vivir e interpretar la experiencia, los que a nosotros nos resultaron abrumadores debido a que nuestro propio crecimiento, tanto el personal como el social, se dio con o contra modos que retrospectivamente, al reflexionar sobre ellos, no eran más que un grotesco remedo de los que en el exilio nos tomaron por asalto. Nuestra actividad consistió así, a partir del día primero de nuestra llegada, en hacernos cargo de esas claves de vida ajena para construir desde ellas, con ellas y contra ellas, lo mismo que con y contra las que en nuestras maletas se vinieron, unas vidas enteras. Me refiero a vidas en las que la existencia individual se completa históricamente, (re) conociendo su parte en el destino y los deberes de la comunidad chilena exiliada, que es y no es la que en el pasado conformamos, que es y no es la que en estos momentos resiste en el interior de la patria, que es y no es la que generosa o ariscamente nos rodea.

Esta que acabo de esbozar es una de las dos obsesiones esenciales del exilio chileno. *Nopasónada*, la nouvelle de Antonio Skármeta, que se publicó en español hace menos de un año, es, entre las obras del género que hasta ahora conozco, aquélla en la que mejor se da cuenta de su influencia y sus riesgos.⁹ Pero hay además en la diáspora chilena una segunda obsesión de intensidad semejante y que es una obsesión que estaba destinada a desorbitarse asimismo hasta invadir los dominios de la literatura. Si la primera se manifiesta como un anhelo de agregar significación a una experiencia, pacientes de esta segunda, lo que los exiliados chilenos anhelamos es tener acceso a la experiencia de una significación. Poseedores de un sentido que aseguramos conocerle a la vida actual en la patria (leemos noticias, estudiamos informes. Sabemos, estamos convencidos de saber, por qué pasó lo que pasó y cuáles son las causas profundas que explican esta estación del oprobio por la que la vida de nuestro país atraviesa), lo que a los exiliados chilenos nos obsesiona en seguida es hallar

cualquier arbitrio que nos permita alcanzar un conocimiento colmado de ella, accediendo para eso a su experiencia, a la experiencia que el destierro nos niega. Pienso que esta segunda obsesión, que a no dudarlo es tanto o más acuciante que la primera, es la que sirve de fundamento y estímulo al nuevo libro de Gonzalo Millán.

Compensa el exiliado chileno la pérdida del contacto físico con la realidad de la patria a través de una intensificación tesonera del hacer por y para ella. Entre la vida del destierro, que trata de obligarnos a conformar con sus normas, y la vida de la patria, que desde adentro de nosotros mismos nos persuade a desconfiar de esas normas, es con la realidad de nuestro hacer con lo que finalmente delimitamos la escueta franja de nuestra existencia posible. Encontramos una vida y una razón de ser para la vida puesto que somos capaces de producir en el destierro y, más aún, con la experiencia del destierro, una cultura—en toda la extensión de este vocablo, el que para nosotros designa cuanto el hombre añade a la naturaleza—de la patria.

Ahora bien ¿Cómo podemos nosotros producir, pese a (con) el muy concreto extrañamiento que el exilio impone en nuestras vidas, una auténtica cultura de la patria? ¿Cómo producimos esa clase de cultura, que por lo demás es la única que merece así llamarse, y que para merecerlo depende siempre del encuentro entre una significación y una experiencia, *cuando la segunda nos ha sido robada*? ¿Cómo sostener lo que en el párrafo anterior he sostenido, que en el destierro y, más aún, con la experiencia del destierro, los exiliados chilenos producimos una cultura y un arte de la patria? ¿Cómo puede en estas circunstancias ser *La Ciudad* de Millán el poema de Chile en estos tiempos y no un divertimento “literario”, autoconsuelo engañoso que una vez más, à la Borges, le hace el quite a la vida? ¿Cómo puede esto mismo que escribo yo ahora reclamar pertinencia?²⁰

Me limito a anotar aquí algunas observaciones parciales.

En primer lugar, advierto que, habitantes rebeldes en el mundo de allá, los chilenos “de afuera” hemos decidido seguir siendo habitantes rebeldes en este mundo de acá. El mundo de acá es el que vivimos en carne propia; el de allá, es el que vivimos en las vidas de otros y quienes son también, *de cierta manera*, nosotros. Esos otros son nuestros compañeros resistentes, los que se enfrentan cara a cara con la dictadura y cuyas vidas están siendo reguladas por un modo de existencia que, aun cuando no sea idéntico al nuestro, es tan alternativo y transitorio como el nuestro. Opuesto al que hoy día tiraniza a nuestro país, sabemos que ese modo de existencia prefigura desde ya, aunque con las dificultades y tropiezos que son imaginables dadas las condiciones de persecución permanente en las que él se desenvuelve, la sociedad chilena del futuro.

En segundo lugar, el tipo de país en el que la dictadura quiere hacerlos a ellos vivir, el modo de vida al cual ellos oponen día a día el suyo propio, nosotros lo conocemos bien porque no es ni más ni menos que una prolongación degradada del modo de vida que impera en el país que

habitamos y al cual también nosotros nos encontramos oponiendo diariamente la insumisa aptitud de nuestras vidas.

Rebeldes ellos y rebeldes nosotros, la rebeldía de allá se hermana así acá con nuestra propia rebeldía. La rebeldía de allá se canaliza en el pensamiento y la acción resistentes; la de acá, en el pensamiento y la acción exiliados. Resistencia y exilio nos remiten de esta manera hacia atrás, hacia un denominador que les es común y al que nosotros sabemos origen de un mismo rechazo, de una misma aspiración de futuro y de un mismo combate. Ese denominador que les es común no es otro que el pueblo: el pueblo chileno, el pueblo americano, el pueblo del mundo. El rechazo, la aspiración de futuro, más el consecuente combate por la próxima realización de ese futuro, describen por su lado un vastísimo circuito, que va desde la alternatividad y la transitoriedad de la existencia actual del pueblo—me refiero a la existencia de todos los pueblos que luchan en estos instantes sus guerras de liberación—, a la certidumbre de una existencia venidera, libre, justa y solidaria, y a la realización (producción política, es claro), hoy, mañana y siempre, de tal certidumbre.¹¹

De lo que se sigue que no sólo es legítimo, subjetivamente legítimo, sino que también es posible, objetivamente posible, producir en el exilio una cultura y un arte de la patria. No obstante sus peculiaridades, que nosotros no negamos—y que mal podríamos negar puesto que son peculiaridades reales, que están ahí ante los ojos y a las que por lo tanto sería una actitud de necia ceguera sustraerse—, nuestro modo de existencia en el exilio se inscribe en última instancia (escojo mis palabras con máximo rigor) dentro del modo de existencia objetivo del pueblo chileno de hoy. Es pues ese pueblo chileno, fracturado, escindido, pero con una identidad tan irreductible como irrenunciable, ese pueblo que es partícipe con su vida y con sus luchas del pueblo americano, así como éste es partícipe con su vida y con sus luchas del pueblo mundial, el que en última instancia nos ampara y nos desborda. Sin dejar de ser entonces los exiliados que somos, los chilenos “de afuera” también somos pueblo y es por ese ser pueblo que nos reunimos, a pesar del destierro, a pesar del extrañamiento, a pesar de las barreras físicas que la dictadura ha levantado entre ellos y nosotros, con nuestros compañeros de la resistencia.

Opino que esto es lo que debería afirmarse llegada la hora de rendir testimonio sobre la autenticidad del poema de Gonzalo Millán, y que esto es también lo que debería afirmarse acerca de mucho, de casi todo de la producción cultural del exilio chileno. Por lo pronto, adelantemos que el análisis acucioso del poema de Millán comprueba más allá de cualquier duda que éste escribe afuera sobre una experiencia que le están dictando desde adentro y que es una experiencia que aun antes de ser escrita se hermana con la suya. En su vivir en el destierro, Millán se hace así cargo de la vida de la patria. En su hacer, desde esta experiencia alternativa y transitoria que es la de nuestra vida en el destierro, Millán produce *en el exilio* una cultura y un arte de la patria.

Eso que Millán produce es *La Ciudad*. Para nosotros, el poema de Chile en estos tiempos de renovadas tinieblas. La forma exterior que para cumplir con sus fines escoge es la del poema largo, escaso en la literatura contemporánea, aunque no escaso—y, por el contrario, ocupando allí un sitio de verdadero privilegio—en la literatura contemporánea chilena. Autores de poemas largos, de los mejores que ha visto la lengua española en este siglo, fueron Neruda y Huidobro. De ambos aprende su arte Gonzalo Millán.¹²

De Neruda aprende que la palabra poética es o puede ser un instrumento cognoscitivo poderoso, capaz de inventariar enciclopédicamente el mundo recuperando a veces y ganando en otras regiones completas de una geografía humana y física y, la que al ser invocada por la voz del poeta, deviene real: “. . . Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar. . .”.¹³ He ahí el decir de Neruda y he ahí una de las grandes ambiciones de su *métier* literario, ambición ésta que se satisface a menudo, o en todo caso mejor que con el auxilio de otras, mediante el empleo de la forma extensa. Recurrente desde *Tentativa del hombre infinito* a *Residencia en la tierra*, desde el *Canto General* a las *Odas elementales*, nos damos cuenta de que es a partir de las demandas que le fija su apasionado proyecto de conocimiento que Neruda fragua una poética cuyo vehículo idóneo es, tiene que ser, la forma larga porque en ella se puede dar cabida tanto a esa sed suya inexhaustible de abundancia—de vastedad creciente del espacio real que su palabra de poeta nombra y apropia—como a un prolijo afán de concreción—de precisión cada vez más objetiva en el acto mismo de nombrar y apropiar—.

Pasa pues Neruda desde la amplitud metafórica, a medias subjetivante y a medias abstracta (nunca del todo, por ende), de *Tentativa* y *Residencia* a lo que habría que definir aquí quizás como el enciclopedismo “objetalista” (me sirvo para esto de una expresión de Jaime Concha) del *Canto General* y de las *Odas*. Porque a continuación del *Canto*, el catálogo de América en un poema largo ¿No quisieron acopiar también las *Odas* un poema largo gigantesco, el inventario singular y concreto de la totalidad del planeta? Impulso cognoscente y totalizador, amplitud metafórica primero y catálogo enciclopédico después, esta doble herencia nerudiana—combinatoria de abundancia y concreción, de vastedad y precisión—Millán la hace suya principalmente a través de la segunda, para nosotros la más significativa, de sus dos grandes modulaciones temporales. Puede entonces concluirse que, si el *Canto General* se propuso ser el catálogo enciclopédico de América hasta la década del cuarenta inclusive (y el “Canto General de Chile”, el catálogo enciclopédico de la patria dentro de ese contexto), *La Ciudad* se escribe con similares designios treinta años más tarde.

De otro lado, y sin que esto impida que la oiga también en Neruda, de Huidobro a Millán le llega la convocatoria a la experimentación racional (“... El vigor verdadero/ Reside en la cabeza. . .” es lo que proclaman dos versos de los menos trajinados del “Arte poética”), experimentación que el

poeta moderno, el de la edad del "alto capitalismo", según el distingo de Benjamin, efectúa con vistas a una amplificación constante, desconocida en otras épocas por no haber sido un requisito esencial dentro de la dinámica de sus sistemas sociales respectivos, de los registros de la lengua que usa.

Puestos nosotros a reflexionar ahora acerca del ángulo exacto donde se consuma este segundo encuentro clave, el encuentro entre *La Ciudad* y las lecciones de Huidobro, a mí me parece que tendríamos que localizarlo en la fusión que uno y otro poeta desean lograr entre la poesía de la palabra, esa poesía que por antonomasia no puede desplegarse en la página si no es rindiendo el tributo debido a las exigencias del tiempo, y la espacialidad del arte plástico bi y tridimensional. Por cierto que tales deseos nada tienen de extraños y que por el contrario son ellos los que han ido trazando, en la historia de la lengua poética de este siglo, un itinerario de rendimientos espléndidos, los que aun hoy día, a casi cien años del famoso juguete mallarmeano ("Un coup de dés . . .", 1897), conservan su plena validez.

Pues bien, en la literatura chilena y en la de lengua española en general, nadie ignora que Huidobro fue el primero en percatarse de esas oportunidades liberadoras que se ponían al alcance del poeta nuevo mediante un acercamiento consciente entre el lenguaje articulado y la plástica. Por eso afirma René de Costa al datar este interés que "... en 1912, Vicente Huidobro, vanguardista todavía en ciernes, ensaya en las páginas rubendarianas de *Musa Joven* su primer poema gráfico . . .".¹⁴ Más aún, si nosotros colocamos momentáneamente al margen sus colecciones iniciales, las que contienen los experimentos juveniles huidobrianos, desde *Canciones en la noche* (1913), el libro en el que se recogen los cuatro caligramas de 1912, hasta *El espejo de agua* (1916), volumen que a mi juicio es el que inaugura la poetización creacionista, veremos que entre los poemas largos *sensu stricto* la espacialización de la escritura se pone de manifiesto por vez primera en *Ecuatorial*, aquel notable y poco estudiado inventario sobre el "estado del mundo" en 1917 (¿y acaso no estamos leyendo nosotros *La Ciudad* de acuerdo a un supuesto más o menos análogo, como el vasto mural de un estado sociohistórico, el de nuestro país en los tiempos que corren?), y que se extiende, aunque en esta segunda etapa con ánimo más bien destructivo, hasta llegar a *Altazor* (1931).

Pero, para volver sobre el trabajo de Millán, lo que de veras nos importa no perder en él de vista es que este joven poeta, que retorna varios decenios después sobre los experimentos huidobrianos conducentes a la cancelación de las fronteras entre la poesía verbal y el arte plástico, no sólo aprovecha lúcidamente aquel legado, sino que también lo incrementa. Realiza así, al hacerse cargo de las demandas actuales de la empresa, algo que para Vicente Huidobro fue poco más que una virtualidad y no siempre exenta de adiposidades metafísicas: aludo a la conversión de la poesía-signo en poesía-objeto. Es para sacar adelante esta tarea con arreglo a los apremios del momento histórico que a él le toca vivir que Millán recorre de nuevo, en un solo poema, el consabido itinerario, el mismo que había sido

abierto por el *break* del autor de *Altazor*, y el que ahora, con este flamante aporte suyo, se enriquece y completa. Ese itinerario acabará distendiéndose en su obra desde un lenguaje poético que significa, el de la poesía tradicional, a uno que significa y representa, el tramo que Huidobro anduvo en su tiempo, para culminar en uno que significa, que representa y que es, siendo el último el dominio de la escritura en tanto entidad objetiva, que redunda de la ocupación temporal y espacial de la página en una magnitud tridimensional, y que es lo que Millán—por lo menos, en la historia de la gran poesía chilena—agrega al acervo de lo conquistado por su antecesor previamente. El desenlace es, y ya lo echábamos de ver en los primeros tanteos de este ensayo, que *La Ciudad* es la ciudad.¹⁵

Consideración que nos deja a las puertas de un emplazamiento más y en verdad insoslayable después de lo que llevamos expuesto hasta este punto. Trátase ahora del grado de correspondencia entre los procedimientos de *La Ciudad* y las aspiraciones y los métodos de cierta poesía concretista. Porque efectivamente de lo dicho hasta aquí se infiere que no faltan los datos que habilitan el examen y la valoración de este nexo. Bastaría que destacásemos el manejo millanesco de técnicas tales como la inclusión no elaborada de elementos de la realidad “exterior” histórica en la realidad “interior” poética, los que sin duda están ahí para ridiculizar la distancia que separa “ontológicamente” a una de otra (remito al lector al “ready-made” o “found poem” que es o pretende ser el fragmento 21. El lenguaje del poema recibe en su seno a los lenguajes lexicalizados del mundo), así como también los trucos onomatopéyicos y/o gráficos por medio de los cuales se “objetivizan” significaciones en el sonido y/o la letra (en el fragmento 5, por ejemplo) y, por último, el recurso a la técnica serializadora, de *assembly line* o de *computer*, en lo que se refiere a la composición de los versos y a su declinación posterior, gramaticalmente hablando, en unidades mayores. Todas estas son técnicas que pertenecen, claro está, a la nómina de los bienes parafernales del concretismo, aunque no hayan tenido su origen allí sino más atrás. Por su parte, Millán hace uso de estas técnicas, pero con mesura encomiable. Poco es lo que hallaremos a la postre en su trabajo de la juglaría concretista y mucho, en cambio, de lo que es más valioso y está por detrás de la juglaría concretista: de la vocación y la seriedad constructivas. Más allá de los inquietos malabarismos de la poesía concreta, si Millán busca hacer de su poema largo un largo-poema-objeto es porque concibe el poetizar como un construir. Escribir *La Ciudad* es su manera, la manera correspondiente a su esfera privativa de funcionamiento, de edificar la ciudad.

Relacionada igualmente con la extensión y la complejidad de este magnífico proyecto millanesco, no cuesta mucho percibir que la forma interior del poema se organiza alrededor de una estructura narrativa de doble fondo. Postulo, en lo que concierne a este segundo nivel del análisis, que el discurso de *La Ciudad* está compuesto teniendo a la vista dos discursos, lo que determina que el resultado sea, si se me deja transferir una

designación que de ordinario se adjudica al relato, un “poema enmarcado”. El montaje de un discurso dentro de otro discurso, procedimiento épico de antecedentes casi inmemoriales y cercano a aquél que en la dramática se conoce con el nombre de “teatro dentro del teatro” (en rigor, en ambos géneros se intentaría formalizar, por medio de tales procedimientos, la comunicación entre espacios y/o tiempos disímiles), es esa estructura de la que Millán echa mano internamente, y todo ello con el prurito de atraer, superponer y en último término fundir, a su experiencia y a su lenguaje, la experiencia y el lenguaje de la patria.

No es pues para mí fortuito que este libro se nos aparezca desde el punto de vista de su análisis profundo como el texto de un texto o, para decirlo más ceñidamente todavía, como la reescritura de una escritura. Compuesto el poema procurándose preservar en él la interacción a la distancia entre una doble experiencia y un doble lenguaje, y procurándose destacar de esta manera las condiciones de su producción (o, lo que para el caso es lo mismo, la situación y los problemas del trabajo del exilio), el poeta evita al darle un diseño definitivo otras soluciones que también eran posibles, soluciones que en realidad son las canónicas dentro de la nutrida tradición de la literatura del exilio, pero siempre al costo gravoso y a la larga insatisfactorio de la artificialidad. Así, entre las soluciones formales que Millán pudo usar y que sin embargo descarta están el sueño y el viaje fingido del hablante poético, según los observamos al comienzo de estas páginas en Sor Juana y en Neruda respectivamente, o de modo muy especial la aún más hechiza configuración del texto utópico y cualesquiera sean las versiones que para apelar a esta fórmula se elijan desde las utopías clásicas al *Brave New World* de Huxley.¹⁶ Todo lo cual nos está demostrando a la letra que, *en vez de hacerse presente él mágicamente en la ciudad*, Millán ha preferido trabajar “en el exterior”, localizado afuera del marco, la materia prima que otro, “en el interior”, localizado adentro del marco, le suministra.

Ese otro es El Anciano.

El Anciano, El Enfermo, La Beldad y El Tirano son las cuatro figuras de intención semialeórica que transitan *La Ciudad*. Aun sin precisar demasiado, a mí no me parece caprichoso argüir que estas figuras dan vida a sendas abstracciones, sea a conceptos que caracterizan a la multitud urbana en general, como ocurre con El Anciano y El Enfermo, sea a conceptos que caracterizan a sectores más acotados de ella, como sucede con La Beldad y El Tirano. Dije ya que El Anciano es el hablante (¿escribiente: escribidor:escriba?) ubicado del lado de allá del marco. Es el que transmite hacia este lado un cierto tipo de discurso, llamémoslo el discurso cronístico-descriptivo, que Millán recibe, elabora y contribuye a convertir, después de la intersección del suyo propio, en un discurso poético-productivo. Como me voy a detener más tarde en este personaje con morosidad que juzgo indispensable, lo separo de esta división del análisis para ocuparme de El Enfermo, La Beldad y El Tirano. Mi opinión es que estas otras tres figuras (nos) refieren cada una a su manera a la

multitud urbana como a un “cuerpo enfermo”, a los modos de conducta del sector burgués de ella y al poder opresor. No teniendo por qué ser directa siempre, todas experimentan una proyección multifacética en el nivel de las acciones. El Enfermo encuentra eco en el motivo de “la herida”, que aparece ya en el primer fragmento,

Amanece.
 Se abre el poema.
 Las aves abren las alas.
 Las aves abren el pico.
 Cantan los gallos.
 Se abren las flores.
 Se abren los ojos.
 Los oídos se abren.
 La ciudad despierta.
 La ciudad se levanta.
 Se abren llaves.
 El agua corre.
 Se abren navajas tijeras.
 Corren pestillos cortinas.
 Se abren puertas cartas.
 Se abren diarios.
 La herida se abre. (p. 9)

que alcanza su pleno desarrollo en el fragmento 64, uno de los últimos,

La herida sangra.
 La herida se abre todos los días.
 Se abre con el sol.
 Cae la noche.
 La herida no se cierra.
 Pasan los días.
 Pasan los años.
 La herida no se cierra.

.....
 De la herida nadie se escapa.
 La ciudad toda está herida. (pp. 108-109)

y que en el fragmento 39 se transfigura, adoptando allí resuelta y coherentemente la forma de un motivo de antigua prosapia. Me refiero al motivo de “la peste”:

La ciudad apesta.
 La ciudad es insalubre.
 La ciudad está aislada.
 Se aísla a los enfermos contagiosos.
 El contagio de la peste es muy rápido.
 La peste es una epidemia desoladora. (p. 69)

La ciudad apesta y los habitantes de la ciudad están enfermos, es decir, heridos. El Enfermo es además, como hemos visto anteriormente, uno de los cuatro personajes alegóricos que en el poema están definiendo el modo actual de existencia ya sea del conjunto o de una parte de esa población que está siendo victimada diariamente por las emanaciones ponzoñosas de la

plaga:

Hay una invasión de ratas.
Las ratas plagan las bodegas.
Las ratas invaden las casas.
Anidan en los entretechos.
Atacan en manada a los animales.
Muerden a un recién nacido.
Las ratas chillan por las noches.
Las ratoneras no dan abasto.
Los gatos enferman de comer tantos ratones.
Las ratas envenenadas hieden.
Las ratas tienen sarna.
La sarna es contagiosa.
Las ratas transmiten pestes.
Las ratas infestan la ciudad.
La ciudad está en cuarentena. (Fragmento 39, p. 69)

Tal es la invasión que de la urbe hacen las ratas, las que se constituyen en plaga y son la causa directa de la peste, de la enfermedad, de El Cuerpo Enfermo de la Patria.

Respecto de La Beldad, el segundo de los personajes alegóricos o semialegróricos que aquí nos interesa descifrar, hay fragmentos que como el 41 se le dedican casi por completo. Se subraya sobre todo en esos fragmentos el pertinaz contubernio entre la futilidad y el conformismo, la estupidez y la obsecuencia. Irónicamente:

La beldad es una modelo.
La beldad debe imitarse. (p. 71)

Menos irónicamente:

La beldad sale en la primera página de los diarios.
La beldad anuncia.
La beldad publicita.
La beldad vende.
La beldad es la mujer más bella del mundo.
La beldad y el tirano se abrazan. (p. 73)

Con una carga semántica próxima a ésta, aunque sin el respaldo del personaje alegórico correspondiente, pero sí en cierto sentido de su magnificación, podemos abordar el admirable y estremecedor fragmento 10, de los maniqués:

En las vitrinas hay maniqués.
Los maniqués son de yeso.
Los maniqués están inmóviles.
Los maniqués son elegantes.
Los maniqués visten ropa cara.
Ropa nueva de primera mano.
Los maniqués no tienen frío.
Los maniqués no tienen hambre.
Los maniqués lucen saludables.
Son felices.
Están siempre sonriendo. (p. 22)

Por supuesto, el *non plus ultra* es aquí el ideal del fascismo: una ciudad poblada de maniqués. Además, el espacio propio de los maniqués es la *department store*. Así, al ideal fascista del hombre que imita al maniquí se asocia implícito el ideal fascista de la ciudad que imita a la *department store*; que se programa, se gobierna y se vive conforme el espíritu y las reglas de la *department store*. Esta es la modernidad que el fascismo nos ofrece; esta es su ciudad nueva, aquélla donde no se nos piensa ya más productores, lo que debido a la sordidez inextricable de la explotación capitalista se disimula a cualquier precio, y donde en cambio se nos piensa consumidores, lo que se aplaude absurdamente. El maniquí es el paradigma que se interpone entre los ojos del ciudadano consumidor y sus acciones. Este se mira en él y mucho más todavía, porque el maniquí es perfecto, *porque ha sido fabricado a la medida del vestido y no al revés*, de lo que se mira en la modelo. El maniquí es la etapa superior de La Beldad. Es lo que nos dice Jeffrey Schnapp en un artículo reciente: “. . . No revolutionary insurrection, their takeover of the department store was orchestrated from the top offices of management, and may be attributed to their uncanny effectiveness as visual merchandisers. Whence derives this special effectiveness? From their ability to ‘incarnate’ the garment in a way that somehow engages the desires of a plurality of consumers. If the ideology of the fashion industry is in fact ‘change’, the superiority of the mannequin’s exhibiting body over that of the model is assured, for it is literally *manufactured*: the perfect subject of any number of alterations and engineering. . . .”¹⁷ Autosatisfacción, vaciedad, conformismo, maleabilidad (“. . . the perfect subject of any number of alterations and engineering . . .”), docilidad (“. . . their takeover was orchestrated from the top offices of management. . .”), tales son pues algunos de los rasgos significativos que se dan cita en la extraordinaria imagen de los maniqués elaborada por Millán en su libro y los que calzan además, perfectamente, con la descripción de Jeffrey Schnapp que antecede. También, creo que vale la pena señalarlo, con preferencias que son reconocibles en los cuadros del gran pintor italiano Giorgio de Chirico.

Por lo que toca a la figura de El Tirano, tan huidiza y opaca en el texto de Millán como en la famosa novela de Asturias, sin eludir del todo lo que ella muestra en sí misma, ni el tratamiento específico que Millán le depara,

Tenemos atascado en el recto al tirano.

Duro terco pedazo de mierda. (Fragmento 57, p. 99)

debo insistir sin embargo en que su creación encierra algo más que una sátira de las gesticulaciones bastamente irrisorias del original,

En todos los circos hay payasos.

Como el tirano no hay ninguno. (Fragmento 24, p. 46)

Por eso sugeríamos antes que con este personaje se alegoriza al poder opresor en su conjunto. Más que El Tirano entonces, es el aparato

represivo que él corona y son las acciones que emanan desde ese aparato represivo lo que debería llamarnos la atención en este instante. Cito a propósito un testimonio de adentro: "... La vida de la sociedad es regulada por decreto; la historia sometida a censura. Las reuniones se han prohibido, las diversiones reglamentado. Los movimientos son controlados, las palabras vigiladas; se estimula la delación. El toque de queda encierra el silencio de la noche. Como penitencia cada cual es encarcelado en sí mismo. . .".¹⁸ Regular, someter, prohibir, reglamentar, controlar, vigilar, delatar, encerrar, silenciar, encarcelar, si redujéramos el sinnúmero de esas acciones de despojo a un verbo único, no cabe duda de que nos encontraríamos con el principio opuesto a aquél que rige en este libro la aparición de la escritura. Nos encontraríamos con la destrucción, la destrucción demoníaca de lo ciudadano, lo civilizado, *lo civil* del vivir y del quehacer de la ciudad.¹⁹

De esta destrucción, cuya gama es amplísima como vemos—la lista completa de los verbos que abarca puede consultarla el lector interesado en el fragmento 30, según informamos oportunamente—, sólo nos queda corroborar que en sus alcances humanos ella incluye, junto a la cárcel, la tortura y el hambre, que son los asaltos contra el cuerpo, también los asaltos no menos siniestros contra la vida del espíritu. Buen ejemplo de esto último es el que nos da el fragmento 5, donde rápidamente, pero no por eso con menor eficacia, se acusa la supresión del derecho a la palabra. Nótese sin embargo que, contra esa supresión, la gente, y *el poema con la gente*, reconstituyen sonido a sonido, letra a letra los vocablos de denuncia:

Vvms mrdzds.

Vvms mrdzdos.

Vvimos mrdzados.

Vivimos mordazados.

Vivimos amordazados. (p. 15)

Para cerrar este examen todavía bastante esquemático de figuras, conviene ahora advertir que, al margen de las de concepción alegórica o semialegráfica ya estudiadas por nosotros en los párrafos anteriores, existen en el poema de Millán un número difícil de precisar de tipos.²⁰ Representando estamentos, o sea, grupos de individuos que se identifican por un hacer común, la misma fugacidad de estos tipos, puesto que al contrario de los personajes alegóricos ellos aparacen sólo una vez y anónimamente, contribuye a intensificar el carácter de catálogo enciclopédico que su autor se ha empeñado en imprimirle a *La Ciudad*. Peatones, policías, cesantes, perseguidos, sepultureros, soplones, soldados, resistentes, prisioneros, hijos, padres, madres, médicos, abogados, novios, campesinos, carpinteros, borrachos, aristócratas, burgueses, mendigos, feligreses, pescadores, bomberos, suplementeros, avaros, políticos, lavanderas, confitores, viudas, artistas, profesores, escolares, mujeres grávidas, mecanógrafas, panaderos, sacerdotes, obreros, atletas (y muchos más que dejamos sin mención) integran al fin este nuevo grupo

constitutivo del que yo quisiera denominar el elenco general y particular del poema, atropellándose sobre el proskenio unos tras otros y participando todos ellos en un desfile que por momentos parodia la "revista de los estados" de la antigua picaresca o, quizás si con mayor justeza aún, los tribunales de la vida y la muerte—o de la vida ante la muerte—del teatro medieval.

Ahora bien, como anuncié más arriba, entre este doble elenco de figuras más y menos abstractas, El Anciano es el que registra, el que diligentemente anota, en su discurso, el decurso (lento al principio y rápido después; al principio secreto y luego visible) de un año:

El anciano compone un poema.

El poema habla de una ciudad. (Fragmento 45, p. 80)

Al estudio de este personaje, de su discurso, y al estudio de la relación entre su discurso y el discurso de Millán dedicaremos las páginas que vienen.

El tiempo del discurso de El Anciano se ajusta al tiempo de la naturaleza debido a que la materia que contienen sus palabras es la experiencia humana en bruto. El tiempo inicial del poema no difiere en consecuencia del que uno calcula siguiendo la doble curva de los días y las estaciones: de la madrugada a la noche, en muchos de los fragmentos individuales, y del otoño, o más bien desde mediados del verano, un verano que se va haciendo otoño, al verano de nuevo, en la totalidad de lo escrito. Previsiblemente, El Anciano se reduce y se extingue con el término del año. Entre tanto, un desplazamiento adicional, pero que también es subjetivo, se habrá ido sumando al desplazamiento puramente objetivo de la naturaleza. Este es el desplazamiento (el tiempo de) la historia. En el otoño, cuya fuerza emblemática es el viento, y en el invierno, cuya fuerza emblemática es la lluvia, así como la semilla es una virtualidad viva y latente en el fondo de la tierra arrasada por esas mismas fuerzas, también es una virtualidad viva y latente la praxis política del pueblo—la praxis de la polis, de la ciudad en su dimensión humana, es decir, la praxis constructora de la ciudad auténticamente—, entonces replegada y rehaciéndose de los golpes bestiales de la tiranía:

Nos llueve sobre mojado

El tirano pide sacrificios.

El invierno ha llegado. (Fragmento 12, p. 25)

El invierno es el sueño de la naturaleza. (Fragmento 29, p. 51)

Otoño e invierno son así los tiempos consecutivos del dormir y del soñar. El invierno es el tiempo del sueño genésico de la semilla, la misma que más tarde dará un nuevo empuje a la naturaleza, pero es también el tiempo de la preparación secreta y grave de la praxis política del pueblo, la misma que más tarde dará un nuevo empuje a la historia. En la segunda parte del poema, después del fragmento 30, aquél que contiene el

prontuario exhaustivo de las destrucciones (y recuérdese lo dicho por nosotros en el apartado primero de este ensayo), con la necesaria conversión de la semilla en hierba y flor, se cumple también la conversión del pueblo en resistencia:

La primavera reanima la naturaleza.
 Empieza a nacer la hierba.
 El enfermo se reanima.
 Las flores renacen por primavera.
 Las flores esmaltan los campos
 La resistencia renace. (Fragmento 31, p. 57)

Es evidente que el fragmento anterior fija, casi me atrevo a decir que "narra" el tránsito desde una fase esencialmente reproductiva a una fase esencialmente productiva así en la sintaxis natural como en la histórica. En el otoño y en el invierno, las potencias que dotan de su movilidad a la naturaleza y a la historia existen en el tiempo y en el espacio de su reconstitución. Si bien el mundo de arriba está siendo entonces arrasado por la furia destructora, por debajo de ella, alimentándose además con ella,

Las lluvias son indispensables para la agricultura.
 Las lluvias fecundan la tierra. (Fragmento 20, p. 41)

se preparan los agentes y los medios que invertirán más temprano que tarde ese orden nefando. En la primavera y en el verano, lo oculto se hace visible mientras que lo que era hasta entonces visible retrocede hacia el tiempo y el espacio de su eventual ocultamiento:

El raigón siguió vivo.
 El raigón siguió en la tierra.
 Las raíces creciendo bajo la tierra.
 Hoy el tronco talado brota.

La contrapartida de esta imagen del árbol del pueblo, de inconfundible procendencia nerudiana,²¹ es la siguiente conclusión en el mismo fragmento:

La dictadura es reversible.
 No perdurará la dictadura.
 Reafirmamos nuestra voluntad de lucha.
 El corazón tiene el tamaño de un puño. (Fragmento 67, pp. 117-118)

Pero no sólo eso, pues ocurre además que la fase reproductiva, preparatoria, en la sintaxis natural y en la histórica, se corresponde con una fase de igual carácter en la sintaxis poética. Cada vez con más consistencia, desde el fragmento 30 en adelante, al discurso reproductor de El Anciano se une (para ser más exactos, tendríamos que convenir en que uno "sale" del

otro y que el que sale "revierte" luego sobre su fuente de origen completándola) el discurso creador de Millán. Del diálogo entre ambos surgirá, como a continuación explicaremos, el poema final:

El poema avanza. (Fragmento 32, p. 59)

Para que el poema avance, la intervención de Millán es imprescindible. Esa intervención suya será la que haga que el poema llegue a ser tal, y a ser haciéndose. Mirado el proceso en estos términos, Millán, el poeta, llega a ser lo que es a partir de un desdoblamiento de El Anciano, la experiencia, y poniéndose así de manifiesto en el interior del poema mismo una intuición materialista acerca de la actividad del poeta y de la gestación de su poesía. Dicho desdoblamiento está modelado de acuerdo con, siendo además paralelo a, otros que ocurren en los dominios respectivos de la naturaleza y del pueblo. Es pues porque la naturaleza y el pueblo generan desde sí mismos algo que es y no es sí mismos, algo que es ellos y que también es "otro" distinto que ellos, y es porque en ambos casos esto nos pone ante un fenómeno de duplicación (de distanciamiento de uno de sí: la constitución de un afuera con respecto a un adentro; la constitución de un exterior con respecto a un interior), por lo que la doble dinámica que afecta de un lado al proceso renovador de la naturaleza, la que inicia un ciclo más e indiferenciable de previas recurrencias, y del otro al proceso renovador/ novador de la historia, que inicia *otra etapa*, la que por serlo continúa y agrega, repite e innova—y que innova porque el pueblo es objetividad y subjetividad, naturaleza y humanidad, pueblo y vanguardia—, deviene posible.

Así, no es más que una extensión de la segunda alternativa lo que a su turno acaece en el dominio poético merced al desdoblamiento de El Anciano en Millán. Naturaleza, historia y poesía marcharán por fin al unísono a través de las líneas que articulan la temporalidad triple del poema, y teniendo por meta en cada caso la realización plena y auténtica de sus posibilidades de ser. La simultaneidad con que estos tres movimientos se desenvuelven en la escritura de *La Ciudad*, y que más de alguien podría objetar acusándola de naturalismo o de rousseaunianismo (Marx habla de "robinsonadas"), se justifica sin embargo si atendemos a que, habida cuenta de la autonomía específica de cada dominio y de su tiempo, el punto de partida y el referente continuo es siempre lo natural y lo objetivamente dado: el universo físico, la vida del pueblo y la autoconciencia que de vida tiene el pueblo (su discurso ideológico).

Por consiguiente, esas subjetividades que echaron a andar la historia y la poesía, a continuación de la *tabula rasa* que queda en descubierto en el fragmento 30, arrancan del ser objetivo y siguen refiriéndose a él indefectiblemente. Son él y son más, pero siempre son más sin dejar de ser él. E incluso, de aceptar nosotros que ese ser más importa un dato sustancial y no meramente fenoménico, quienes lo encarnan no dejan, *no pueden dejar de ser*, entre nosotros, naturaleza. De no mantenerse esta

conexión entre el hacer y las condiciones materiales y humanas que lo posibilitan, el riesgo que se corre es el de la perversión (o el mito negro) del fascismo y la que dicho sea de paso hoy más que nunca muestra ser la cara oculta de la perversión (o el mito blanco) de la absoluta libertad. Es ahí donde se abastecen ideológicamente el burgués, el tecnócrata y el milico, que usurpan los derechos políticos del pueblo, y es ahí donde se abastece también el poeta puro, el que pone su poesía de espaldas a la vida. Retrayéndose de todo eso, la actividad subjetiva de la resistencia se ejecuta a partir de y de acuerdo con la vida objetiva del pueblo, de la misma manera que la actividad subjetiva del poeta Millán se ejecuta a partir de y de acuerdo con la ideología del pueblo, la autoconciencia que el pueblo tiene de su vida, y puesta aquí a su disposición en el discurso cronístico-reproductivo que El Anciano le transmite.

De manera que El Anciano protagoniza el papel fundacional en el proceso de la producción del discurso poético, aquél que Millán, en tanto creador en (del) exilio, está físicamente impedido de protagonizar por sí solo:

El anciano es un fundador. (Fragmento 46, p. 81)

El Anciano es un fundador porque él es quien en el mundo del poema da cuenta de la cuota de experiencia que tiene que estar, que está, en los orígenes del proyecto de trabajo de Millán tanto como en los orígenes de todo hacer cultural auténtico. Podemos declarar ahora que la comunicación que va de uno a otro no es sino la forma particular y concreta que en este libro asume la relación que se establece entre la autoconciencia de su vida que espontáneamente posee el pueblo chileno y la entrega que el pueblo chileno hace de ello, de eso que es su experiencia, su ser, su saber intuitivo de sí, a sus intelectuales y artistas, también a los del exilio. Estos son los que reciben el recado del pueblo (mi empleo de esta palabra de Gabriela es pertinente), los que lo elaboran y los que después lo reenvían hasta su fuente de origen convertido en producto cultural y arma de lucha. Por cierto que la relación de la que hablamos es estructuralmente análoga a la que, por otra vía, se establece entre la vida del pueblo y sus partidos, sus vanguardias políticas. En ninguno de los dos casos es productor el pueblo en tanto objetividad pura, pero en los dos casos lo es en tanto desde sí mismo genera su subjetividad, su capacidad de transformarse auténticamente y de transformar auténticamente el mundo que lo rodea. El resultado es que el producto final político y/o poético se deberá siempre a un agente directo, a un creador, pero sólo en la medida de la transformación de ese creador en productor, esto es, en la medida de la transformación de lo que con un guiño cómplice nuestros abuelos solían llamar el misterio creativo en un proceso de trabajo determinado socialmente. No obstante ser un discurso autónomo desde el punto de vista de las leyes que lo determinan *dentro* de su propio dominio, el discurso de la producción cultural auténtica no es pues nunca un discurso singular o libre, en el sentido de la independencia irrestricta, sino que es lo que queda

al cabo de un cruce de diálogos entre discursos: entre el discurso ideológico del pueblo y el discurso de una posible política del pueblo; entre el discurso ideológico del pueblo y el discurso de un posible pensamiento y un posible arte del pueblo. Diálogos todos—e inevitablemente—entre un interior y un exterior, entre un adentro y un afuera.

Como lo es también aquel otro diálogo entre la experiencia de la patria y el trabajo cultural del exilio. Millán lo sabe y porque lo sabe es que hace de El Anciano ese personaje a través del cual desarrolla visible e inclusive ostentosamente la idea del vínculo entre su propia vida y la vida de la patria. El Anciano demuestra así la capacidad que el poeta Millán tiene, y con él la cultura del exilio, para trascender las limitaciones del destierro, para sustraerse al castigo que la dictadura le impone y nos impone. Con el Anciano ejercita este poeta chileno el derecho a que su vida sea contada como parte de la vida de la patria, para poder él, a su vez, “contar” la vida de la patria desde la vida del exilio. Hemos argumentado ya ese derecho. Para trocarlo en obra, para materializarlo en lo que nosotros identificaremos después (ahora) como un objeto de literatura, Millán opta por la forma característica del discurso enmarcado. Opta con ello en el fondo por una versión nueva del motivo del doble, acomodándolo esta vez a la manera de un diálogo entre dos discursos lejanos, pero que se (de) terminan mutuamente: El discurso de El Anciano, que es la crónica de la experiencia de la patria, y el suyo propio, que es la poesía del exilio, que se apresta al reencuentro con (y habiendo venido desde) la crónica de la experiencia de la patria. Todo esto con el fin de producir un discurso tercero, que supere, pero sin anularlos, los dos anteriores. El discurso al que me refiero es el discurso final de *La Ciudad*.

Equidistante así tanto de la crónica pura, la reproducción de lo dado en el lenguaje de lo dado, como de la poesía pura, la creación de lo inédito en el lenguaje de lo inédito, es como produzco yo, críticamente—lengua crítica la mía que es equidistante, por su lado, tanto del parasitismo reproductivo como de la invención de un texto libre y que pierde de vista su función verdadera—, el discurso final de *La Ciudad*. Que sirvan mis últimas proposiciones de este ya largo trabajo para ratificar que en mi hipótesis crítica de *La Ciudad* su construcción, la construcción de su discurso definitivo, conjuga ambas tendencias dialécticamente y que no es inapropiado por este motivo denominar a lo que de ello fluye una “poesía impura”. Me encomiendo, para autorizar mi utilización de este concepto, al conocido manifiesto de Neruda: “. . . Así sea la poesía que buscamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano . . . [. . .] . . . la sagrada ley del madrigal y los derechos del tacto, olfato, gusto, vista, oído . . .”.²² Poesía impura que, aun cuando está de acuerdo con la premisa básica de un amplio sector del arte de estos tiempos desconsolados, la que afirma que la percepción y el lenguaje ordinarios son inconfiables ya que nos entregan una imagen simplificadora del mundo, en el mejor de los casos, y fraudulenta, en el peor, aun así, a pesar de esa conformidad, al escoger sus propias modalida-

des cognoscitivas y expresivas se niega a sustituir esa percepción y ese lenguaje por otros "creados". De manera que si, como sospecha toda la gran tradición de la poesía contemporánea, la percepción y el lenguaje ordinarios son en efecto inconfiables, el poeta, este poeta, no va a resolver el enigma reemplazándolos y proponiendo a cambio de ellos alternativas autónomas y que van a ser al fin de cuentas tanto o más inconfiables que las otras. Dicho enigma sólo es resuelto por él cabalmente cuando, llegada su hora de intervenir en el proceso, lo hace de forma tal que aquello que su intervención desencadena es una poesía que viene de la vida, que se debe a la vida, pero que también posee la autonomía suficiente como para volver sobre la vida y transformarla. Es obvio que esa poesía no puede ser ni un arte de reproducción (la crónica, el realismo en sus variedades obtusas), ni un arte de creación (la poesía pura, el disparatorio vanguardista, Huidobro a veces). Es, debe ser, la fusión y la superación de dichos términos en una síntesis superior, reveladora esta última de una poética de la producción. Mi cita postrera viene del fragmento 43:

La costurera hilvana.
El anciano hilvana. (p. 76)

Pero sabemos también que la puntada final, la que convierte ese hilván en tejido (tejido > textum < texto), la da, y qué duda cabe, el poeta Millán. Produce pues, interviniendo desde afuera, en este caso desde la vida y el trabajo del exilio, una poesía de adentro, una poesía de la patria. Producción esta suya que para nosotros es paradigmática de una cultura hecha por gente que está acá, aunque también, *de cierta manera*, allá. Porque nuestro exilio consiste finalmente en este hacernos el ser entre los límites de una franja que es estrecha, pero que no por eso es menos real: a sabiendas de que, aun cuando no somos los pobladores visibles de la patria, seguimos construyendo en tierra ajena su ciudad.

NOTAS

1. Gonzalo Millán, *La Ciudad*. (Québec, Les Editions Maison Culturelle. Québec-Amérique Latine, 1979).
2. Aludo a la nota inteligentemente discreta de Jaime Quezada. *Ercilla*, 23 de enero de 1980.
3. Lewis Mumford, "University City" en *City Invincible. A Symposium on Urbanization and Cultural Development in the Ancient Near East*. Held at the Oriental Institute of the University of Chicago, December 4-7, 1958. Carl H. Kraeling and Robert M. Adams, eds. (Chicago. The University of Chicago Press, 1960). pp. 7-8.
4. Recordemos que Baudelaire recorre y reconoce los rincones de su propia conciencia, que es la geografía inaugural de la conciencia del poeta moderno, mientras recorre y reconoce las calles del París de Haussmann, que es la geografía inaugural de la ciudad del "alto capitalismo". Para los poimenes de esta superposición, véase Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, tr. Harry Zohn. (London. NLB, 1973).

5. George Steiner, "2. Une saison en enfer" en *La culture contre l'homme*. tr. Lucienne Lotringer. (Paris. Éditions du Seuil, 1973), p. 52.
6. "... We know nothing about the origins of language, but there was speech long before writing, presumably as far back as the origins of the human race...". Michael Stubbs. *Language and Literacy. The Sociolinguistics of Reading and Writing*. (London, Boston and Henley. Routledge & Kegan Paul, 1980), p. 25. Más explícito todavía, al establecer la diferencia entre el habla y la escritura basándose para ello en la oposición entre la "naturalidad" de la primera y la "artificiosidad" de la segunda (artificiosidad se entiende aquí en su acepción etimológica, como ejercicio de una destreza adquirida, esto es, de un "arte"), es John Oxenham: "... literacy is a code of a code, a visual representation of an oral/aural means of communication, language. However, there is a difference between the two codes. Language is of course prior to literacy and the latter is dependent on the former. In addition, language can be argued to be part of the natural or genetic endowment of human beings. All human societies have language and every normal human child seems to learn language through innate mechanisms, which unfold in a kind of predictable programme. / We can assume for working purposes, that language is part of the normal equipment of the human being. Literacy, on the other hand, is not. It is an extension of language, true, but it is an artefact... [...] ... The working assumption of this book is that skills and conventions of literacy have been deliberately invented and developed to assist memory and communication. Literacy, in short, is a technology...". John Oxenham. *Writing, Reading and Social Organisation*. (London, Boston and Henley. Outledge & Kegan Paul, 1980), pp. 40-41.
7. Recomiendo la lectura de un trabajo de próxima aparición. María Rosa Williams. "Las series III, IV y V del *Canto General*". *Texto Crítico* 20 [En prensa].
8. Pablo Neruda, "XII. El corazón de Pedro de Valdivia" en "Los libertadores". *Canto General. Obras Completas*. 2a. ed. aumentada. (Buenos Aires. Editorial Losada, 1962). p. 368.
9. Entendiéndola como una *Bildungsroman* del exilio y acerca del exilio, he estudiado esta nouvelle en "Notas sobre *Chileno!* [Nopasónada lleva ese título en la traducción inglesa que precedió a la publicación del original español], de Antonio Skármeta". *Texto Crítico* 16 [En prensa]. Una versión abreviada del mismo trabajo está en prensa en *Araucaria* y debería aparecer en mayo de este año, 1981.
10. Apropiada me parece una cita de Lenin, tomada de sus *Cuadernos sobre Hegel*, y que Althusser recoge: "... From living perception to abstract thought, and from this to practice—such is the dialectic path of the cognition of truth, of the cognition of objective reality...". Citado por Louis Althusser. "Lenin before Hegel" en *Lenin and Philosophy and Other Essays*. r. Ben Brewster. (New York and London. Monthly Review Press, 1971). p. 116.
11. A riesgo de parecer ofensivo, o majadero al menos, debo insistir en que el concepto de pueblo es aquí eso, un concepto, y no una consigna provista de una significación puramente ideológica y la que, por eso mismo, no sería recortable con suficiente nitidez. No sólo el pensamiento político moderno ha elaborado este concepto, dotándolo de contenidos inequívocos y los que están entre nosotros desde hace más de dos siglos, sino que también lo ha hecho (a su manera, que no es la de la ciencia) la poesía. Neruda mejor que muchos, que casi todos en efecto, pues en la poesía en lengua española sólo la lección de Vallejo sería comparable a la suya. A propósito de las ideas del poeta chileno, véase el ensayo de Jaime Concha, "El descubrimiento del pueblo en la poesía de Neruda". *Aurora*, 4 (1964), 126-137.
12. Para curarme en salud, van dos expansiones: primera, creo que el aprendizaje que un poeta nuevo hace o puede hacer de su arte en un poeta viejo no requiere de una absorción directa por parte del primero de la obra del segundo. Todo gran poeta deja una señal aprovechable de su paso en tanto indefectiblemente genera una ampliación de los códigos de la poesía hacia el futuro. Aparte de su enrarecimiento seudoreligioso de este asunto, Eliot

sabía muy bien en qué radicaba en esencia (cfr.: "Tradition and the Individual Talent" en *The Sacred Wood*, 1920). El hecho es que al rastreo de fuentes no se lo puede estimar una guía segura de nada porque, si bien es cierto que el poeta nuevo aprende a veces en la fuente misma, no es menos cierto que en otras, tal vez en las más, aprende en los códigos que esa fuente genera y los que ese poeta que se inicia va a hallar siempre dispuestos en la comarca ya explorada por la poesía de su tiempo. De manera que leer a Gonzalo Rojas es leer (hasta cierto punto, es claro: en la que toca a la mantención de la continuidad dentro de la dialéctica que enfrenta continuidad a ruptura) a Vicente Huidobro y leer a Gonzalo Millán es leer a Gonzalo Rojas y a Vicente Huidobro, etc., y todo ello sin que el aprendizaje en la "fuente" haya sido en cada caso un suceso cierto e indispensable. Segunda expansión: Millán no aprende su arte en Neruda y en Huidobro tan solo, como es de imaginar. A mí sí que me interesa realzar esta conexión por sobre otras ya que en el fondo lo que me interesa verdaderamente es reclamar la historia de la poesía de la patria para el hacer de la poesía del exilio. Pero en Millán, además del nexo con la historia poética local, que es el que yo desarrollo con preferencia a la que aspiro se sienta justificada, está presente y mucho el nexo con la historia poética del mundo. Esto, que no podía menos que acontecer tratándose de un poeta alfabeto—y Millán es un poeta alfabeto: uno de los poetas alfabetos en la historia de la poesía chilena, por lo demás tan abundante en poetas silvestres—, lo pone en evidencia su obra misma, como puede constatarlo cualquier lector más o menos informado, así como también un manuscrito teórico inédito, suerte de poética millanesca, que algunos de nosotros hemos tenido ocasión de consultar y que se titula "Hacia la objetividad". Allí acopia Millán numerosos precedentes de su trabajo, los que arrancan de *Poeta en Nueva York* y las *Residencias* (nótese que la flaneríe urbana—y baudelaireana—es un aspecto importante del libro de Neruda, por ejemplo en el famosísimo "Walking Around"), pasan por la poesía china y el haiku japonés, siguen con los simbolistas y los postsimbolistas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire) y desembocan en la poesía y el arte anglo-americanos (desde los imaginistas a los objetivistas y al pop). En lo que atañe al haber hecho de la ciudad el asunto específico de su última poesía, Millán está muy al tanto de la tradición que así hace suya: "...se inscribe [*La Ciudad*] en una corriente poética contemporánea de tema urbano que tiene sus fuentes [sic] en la "Horrible vie! Horrible ville!" de Baudelaire, en las ciudades de Rimbaud, Verhaeren, Apollinaire, Guillevic, en los libros de Neruda y Lorca ya mencionados, en el Chicago de Sandburg, el Paterson de W.C. Williams, el Londres de T.S. Eliot y W.H. Auden, las ciudades rusas de Maiakovski, las ciudades apocalípticas alemanas de Heym y Benn, las ciudades italianas de Antonio Porta, la ciudad chilena de Alfonso Alcalde..." (pp. 3-4). Para disuadirse de provincianismos, creo que con esto será suficiente.

Sobre la cuestión de la ciudad en la poesía moderna, no es una mala introducción la de G.M. Hyde. "The Poetry of the City" en *Modernism 1890-1930*. Malcolm Bradbury y James McFarlane eds., (Harmondsworth, Middlesex. Penguin Books, 1976), pp. 337-348.

13. Pablo Neruda, "Verdad y poesía" [Discurso de agradecimiento de Pablo Neruda con motivo de haberle sido otorgado el Premio Nobel de Literatura] en *Obras escogidas*. Tomo I, Selección de Francisco Coloane (Editorial Andrés Bello, 1972), pp. 28-29.
14. René de Costa, *Trayectoria del caligrama en Huidobro*. (Chicago, The University of Chicago. Center for Latin American Studies, Occasional Publications, 1981) [Reimpresión de un artículo del mismo autor, aparecido originalmente en *POESIA* I, 3 (Madrid), Diciembre de 1978. Todo el número está dedicado al caligrama.]
15. Con respecto a este itinerario de la poesía moderna, el que si bien lo miramos contendría una de las posibles lecturas que pueden hacerse de su historia, vale la pena notar la inversión que en él se hace del itinerario correspondiente a la historia de la escritura. Si en los cinco mil años de la existencia de la escritura, a través de las etapas pictográfica, logográfica, logosilábica y finalmente fonemática, sus signos se han ido alejando cada vez más del objeto, demoliendo así "...the magical identity of the thing and the word..." (Oxenham. *Op. Cit.*, 26), en los ciento y tantos años de la existencia de la poesía moderna lo que sus signos han ido buscando ansiosa, a veces angustiadamente, es revertir ese esquema: reeditar algo, aunque sólo sea un simulacro, de la "magical identity" del comienzo.

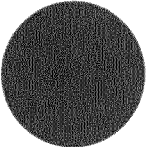
16. Sobre la solución utópica, que se articula a partir del intercambio guía-viajero, observa Frye que "... In utopian stories a frequent device is for someone, generally a first-person narrator, to enter the utopia and be shown around it by a sort of Intourist guide. The story is made up largely of Socratic dialogue between guide and narrator, in which the narrator asks questions or thinks up objections and the guide answers them. One gets a little weary, in reading a series of such stories, of what seems a pervading smugness of tone. As a rule the guide is completely identified with the society and seldom admits to any discrepancy between the reality and the appearance of what he is describing...". Northrop Frye, "Varieties of Literary Utopias" en *Utopias and Utopian Thought*. Frank E. Manuel ed., (Boston. Beacon Press, 1965.) p. 26.
17. Jeffrey Schnapp, "Mannequins". Part One. *Tabloid. A Review of Mass Culture and Everyday Life*, 1-2 (Spring-Summer 1980), p. 65.
18. Del trabajo de Ximena Barraza [Seudónimo]. "Notas sobre la vida cotidiana en un orden autoritario". *Araucaria de Chile*, 11 (1980), 53-72.
19. "...The town had a hardy and devious quality of existence, as ancient custom recognized, in that a victorious war-leader was usually not satisfied with burning a town or otherwise razing it, he also had to unmake the town ritually, to disestablish it ... [...] ... After the town had been taken and destroyed, its site had to be ploughed, or rather 'unploughed'. Perhaps the plough was drawn clockwise over the ruins, while the founder's plough has been drawn anti-clockwise round the city site. The legal implication of such ceremony was evidently that: 'if revenue was due to a city, and the city had been ploughed over, this city had no further legal existence. So Carthage ceased to exist and its revenues were treated as those of someone dead'. The ceremony was, of course, not limited to the Roman world. Ambimelech, for instance, when he captured Shechem, 'slew the people that was therein, and beat down the city, and sowed it with salt', much as Scipio had cursed Carthage with sterility. Mantinea is a curious example from the greek world: when the town was captured by the Spartans in 418 B.C., it was not destroyed, but disoicized (opposite to Synoicized) into four constituent villages, as she had been 'in the old days'...". Joseph Rykwert. *The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Forms in Rome, Italy and the Ancient World*. (Princeton. Princeton University Press, 1976), p. 70.
20. De abolengo clásico, retomado por la poesía moderna (Baudelaire otra vez: "Les Aveugles"), e inincorporable en ninguno de los dos grupos que analizamos aquí en detalle, por cuanto es menos abstracto que los personajes alegóricos y recurrente, al contrario de los tipos, es El Ciego. Complemento de (en) la ciudad antigua era, según se sabe, Tiresias. Complemento en (de) la ciudad moderna y nuestra es El Ciego de Millán, quien, como el viejo Tiresias, ve sin ver. Tanto es así que la policía quisiera hacer de él, como los tiranos de la antigüedad querían hacer siempre de Tiresias, un delator. Cito el fragmento 37:

El ciego va tentando el camino.
 El ciego tiene el oído muy fino.

 El ciego tiene el olfato muy fino.

 Los agentes intentan sonsacarme.
 Me amenazan.
 Hasta me han ofrecido dinero.
 Para ellos soy ciego y mudo.
 Dejen en paz a este pobre ciego.
 Déjenme tocar en paz la guitarra. (pp. 65-67)

21. Véase Hernán Loyola. "Neruda y América Latina". *Cuadernos Americanos*, CCXVIII, 3 (Mayo-Junio, 1978), 175-197.
22. Pablo Neruda. "Sobre una poesía sin pureza" en "Apéndice. Poesía y prosa no incluidas en libro". *Op. Cit.*, 1922.



Politics and Ideology in the Popular Poetry of Brazil

Ronald H. Chilcote
University of California, Riverside

Popular poetry has become one of the most important of folklore traditions in Brazil. The poetic song of the Brazilian backlands originated in medieval Spain and Portugal and was carried to Brazil in the nineteenth century. Toward the end of the century some of it was published in pamphlets or chapbooks for distribution in market places and fairs, especially in the Northeast of Brazil.¹ The pamphlets include love stories, heroic poems, and accounts of contemporary and historical events. Often these themes are communicated so that verse, both oral and written, informs the people of the hinterland of happenings outside their immediate world. This paper, then, analyzes some political issues in the popular poetry, with the intention of assessing the interrelationship between these issues and the popular (workers, peasants, etc.) and dominant (industrialists, large landowners, etc.) classes of Brazil. Additionally, the paper turns to some assumptions about ideology; in particular various conceptions of ideology are examined in the popular poetry.

Politics and Ideology

Thousands of pamphlets of social poetry have been published since the turn of the century. A majority of them deal with stories of kings and princesses, love and virtue, and cheerful and humorous episodes as if to skirt the very real problems of misery and poverty which pervade the hinterland. The remainder focus on themes of conflict in the past and present world of the *sertanejo*, the strong people of the backlands.² My own survey of this literature involved an examination of the Cavalcanti Proença, Diegues Júnior, and Orígenes Lessa collections in Rio de Janeiro and a

visit to the principal markets and fairs in the state capitals and in rural areas in order to collect relevant literature. Roughly half of this literature focuses on themes of conflict.³

Four themes of conflict predominate in the popular poetry, as is apparent in the classification of Figure 1. Violence is found in stories of bravery and heroism, personal and family struggles, and in accounts of social banditry. Messianism pervades poetry on prophets and fanatics. Natural disaster abounds in accounts of the cyclical droughts and floods which devastate the backlands. Political issues appear in pamphlets about politicians at all levels—local, state, national, and international.

Figure 1

Themes of Conflict
in the popular poetry

Theme	Number of Pamphlets
Violence	341
Messianism	171
Natural Disasters	25
Political Issues	146

This paper looks at these political issues in relation to ideology, so at the outset we must understand the meaning of ideology. A plethora of definitions appear in the literature on ideology. David Henry Aikin in *The Age of Ideology* has identified the origin of the term in the thought of a French philosopher, Destutt de Tracy (1754-1836) and in the philosophy of E.B. de Condillac who derived all ideas from sensation.⁴ This notion of ideology was adopted by the leaders and philosophers of the French Revolution who became known as its ideologues. The association of ideology with officially sanctioned politics and doctrines prevails today. A pejorative usage of the term was applied by those opposed to revolutionary ideas with which ideology was associated. Marx and Engels in *The German Ideology* also applied a pejorative connotation to ideology by associating the term with the bourgeois traditions of German idealism in the thought of Hegel as well as with mechanistic uses of materialism which obscure understanding of historical development, especially of capitalism.

It is upon these two conceptions of ideology, the bourgeois and the Marxist, that our discussion of popular poetry is based. The former conception understands ideology as beliefs and ideas, while the latter interprets ideology as illusion, myth, and false consciousness.

A Bourgeois Conception of Ideology

The bourgeois conception of ideology emanates from the thought of many contemporary social scientists. T.D. Weldon linked such political orientations as democracy, fascism, and communism with political philosophies or ideologies. Talcott Parsons identified ideology as "a system of beliefs, held in common by the members of a collectivity." Robert Dahl

related ideology to a set of doctrines: "Leaders in a political system usually espouse a set of more or less persistent, integrated doctrines that purport to explain and justify their leadership in the system." Gustav Bergman suggests that ideology pertains to value judgments disguised as statements of fact.⁵

The variety and ambiguity in the bourgeois meaning of ideology along with its pejorative connotations have provoked many writers to ignore the term altogether. Thus "belief system" sometimes is substituted for ideology by writers afraid to use it. Other writers such as Daniel Bell, Seymour Martin Lipset, and Edward Shills are explicit about the meaning of ideology which they see as associated with the important political philosophies of the nineteenth century—liberalism, Marxism, and the like. In contemporary times they allude to an "end of ideology," in consequence of a decline of ideas in the face of increasing totalitarianism, the rise of the welfare state and movement toward equality, and the emergence of pluralism and decentralization of power among advanced nations.⁶

The "end of ideology" thesis has been refuted by bourgeois as well as Marxist writers. Reinhard Bendix suggests that "we may be witnessing a change in the arena of ideological conflict, rather than 'end of ideology,' even in the Western context. For if intense ideological conflict has declined domestically in some respects, it has probably increased in others, in race relations, for example." David Apter affirms that "in the Western world, ideology has changed considerably from the more dogmatic statements that periodically heralded total solutions to world problems. Today our ideologies are disguised. Their language has changed. The utopian element has disappeared. . . . (T)he subject of ideology is more important to study than ever before." These assessments are shared by Soviet Scholar L.N. Moskvichov who provides a useful overview of the origins and literature on the end of ideology.⁷

In his *Ideology and Utopia* Karl Mannheim seemed to be attempting to relate both bourgeois and Marxist conceptions by identifying particular and total conceptions of ideology. The particular conception viewed ideology "as more or less conscious disguises of the real nature of a situation," whereas the total conception referred to the ideology of an age or of a concrete historical or social group. Here he offered a careful distinction, separating the ideological from the utopian:

Ideas which later turned out to have been only distorted representatives of a past or potential social order were ideological, while those which were adequately realized in the succeeding social order were relative utopias.⁸

Another way of utilizing ideology is to identify some criteria of an effective ideology. For instance, we might agree with Mannheim that particular ideologies disguise real situations while total ideologies are utopian. An effective ideology, however, would offer a critique of the existing social, economic, political, and cultural order. It would provide a substitute if that critique of the existing order were negative. It would

consist of a set of principles for action, it would likely be linked to some organization. It would clarify the causes and aims of such organization, it would provide incentive or motivation to implement its principles for action. In short, an effective ideology would not remain isolated from practical life. While these criteria of an effective ideology attempt to resolve some of the difficulties of a bourgeois conception and may even be useful to a Marxist perspective, it is more likely that they also serve as abstractions and distortions or tend to obscure real conditions of society.⁹ Thus, there is need to elaborate a Marxist conception of ideology.

A Marxist Conception of Ideology

Marx and Engels set forth a different conception of ideology. In the *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844* Marx examined alienation in labor, concluding that the worker does not fulfill himself in work. He may or may not consciously understand the alien character of his work. His work belongs not to himself but to another person. This led Marx and Engels to focus on socially conditioned distortions of ideas, false consciousness or false notions about the world around them. This false consciousness they attributed to bourgeois ideology, distorted by its advocacy of particular interests in the form of common interests. Recognition of the veracity or falsity of ideas, they believed, was tied to the level of social and material development and to one's class affiliation. Bourgeois ideology, for instance, reflects the interests of the dominant classes under capitalism. Marx and Engels further distinguished between a base or infrastructure and superstructure of society; the base with its forces, relations, and modes of production; and the superstructure with its legal, political, religious, artistic, and philosophical ideological forms:

The ideas of the ruling class are in every epoch the ruling ideas. . . . The ruling ideas are more than the ideal expression of the dominant material relationships, the dominant material relationships grasped as ideas; hence of the relationships which make the one class the ruling class, therefore, the ideas of its dominance.¹⁰

Thus the ruling ideologies emanate from the material base. This point was expressed explicitly in Marx's famous and often misrepresented passage in the preface to his *Contribution to the Critique of Political Economy*:

In the social production of their existence, men inevitably enter into definite relations, which are independent of their will, namely relations of production appropriate to a given stage in the development of their material forces of production. The totality of these relations of production constitutes the economic structure of society, the real foundation, on which arises a legal and political superstructure and to which correspond definite forms of social consciousness. The mode of production of material life conditions the general process of social, political, and intellectual life. It is not the consciousness of men that determines their existence, but their social existence that determines their consciousness.¹¹

Marx argued that the legal and political superstructure assumes the form of the state which the bourgeoisie adopts for the material protection of its

property and interests.¹² Thus the state as superstructure and the ruling or dominant class are the backdrop for the study of ideology as illusion, myth, or false consciousness. We now turn to these aspects of ideology in an analysis of the expression of popular poets and singers in Brazil.

Popular Poetry in the Ideology of Dominant and Popular Classes

In his *El folklore de las clases sociales*, Paulo de Carvalho-Neto differentiates a Marxist approach to folklore studies from the familiar bourgeois approaches. He argues that folklore mirrors the underlying class struggle of society.¹³ Popular poetry, for example, may idealize and accept the position and legitimacy of the dominant classes, and in these cases it serves as an instrument of ruling class hegemony over all culture. Popular poetry may also expose the ideological manifestations of the dominant society and in these instances reflect the interests of popular classes which desire to liberate themselves from domination and oppression. Folklore and popular poetry thus are not simply cultural traditions or expressions which record events and customs of the past. Folklore reflects divisions between classes as well as changing relations of production which occur in the evolution of capitalist development.¹⁴ These propositions lead us to consideration of the political content in popular poetry, first, as an instrument of ruling class hegemony; and, second, as a form of mass protest.

Popular Poetry and Dominant Classes

Interviews with fifteen popular poets revealed that they are of poor and humble background.¹⁵ Some do not read and write, others have limited education. Generally they are knowledgeable about many political issues, but they lack understanding of these issues. They are aware of their class origins, but rapport with the rural masses of the backlands of the Northeast has placed them in a position high within the popular classes. At the same time they live meagerly and thus are vulnerable to commercial and political influences. Some of them have established links with the Brazilian intelligentsia—Theo Brandão, Luís Câmara Cascudo, Ariano Suassuna, and other renowned folklore specialists. They are cognizant that their poetry and popular expression have been successfully integrated into the work of prominent writers and artists. Thus, it is not surprising that they occasionally offer a false hope for the future in their appeals to the masses to aspire to the elite values of ruling Brazilian society.

Frequently the poet idealizes and accepts the position and legitimacy of the dominant classes. In these cases the poet may feel compelled to defend the dominant classes. This is evident in popular poetry on politics, especially in pamphlets announcing the candidacy, accomplishments, or death of prominent politicians. This proposition may be illustrated by reference to a variety of examples.

Verse has been written about presidents, governors, deputies, mayors

and other political figures. Usually the text describes personal character traits. Invariably this poetry is subsidized by candidates and incumbents. Manoel Camilo dos Santos, a poet and publisher from Campina Grande, affirmed: "I wrote during political campaigns. I made a lot of money."¹⁶ Rodolfo Cavalcante, one of the more prolific and active of poets, frequently appealed for support by announcing on the back cover of pamphlets issued by his publishing house: "The author of this book will accept political and commercial propaganda in verse. One 'book' of 8 pages, 2,000 cruzeiros (political), 1,000 cruzeiros (commercial)."¹⁷ Manoel d'Almeida Filho of Aracaju has written and published dozens of pamphlets extolling the virtues of local, state, and national political candidates.¹⁸

While interviews showed that poets tend to record political events superficially without revealing their own political orientations, those who used their poetry as propaganda for political candidates were usually explicit in their political positions. In a pamphlet on behalf of Severino Cabral, candidate for mayor of Campina Grande, Manoel Camilo dos Santos described him and twenty others as "progressive" candidates of the Partido Trabalhista but in a "necessary announcement" on the back cover clarified that they represented the Partido Republicano Trabalhista (PRT), a moderate workers political party.¹⁹

Popular poetry as political propaganda appeals to the popular classes on behalf of persons representing dominant classes. Pedro Lucena, candidate for mayor of Natal, was described as "a defender of the poor. . . . defending the just cause of a sacrificing people who suffer . . . oppressed and desolate." Antônio Feitosa, a mayor of Juazeiro do Norte and candidate for state deputy, was running on behalf "of the poor since the other candidates only liked the privileged classes unknown to the poor." Santos Mendonca, candidate for Sergipe state deputy was known for "humanitarian works undertaken with all respect in defense of the humble who suffer without recourse." Leandro Maciel, governor of Sergipe running for reelection, had opened "doors to workers, to the humblest of poor, rural workers, small merchants, friends, bureaucrats."²⁰

Political propaganda on behalf of the dominant classes also is evident in poetry which focuses on the Brazilian Presidency. Popular poetry on Presidents Getúlio Vargas (1930-1945, 1950-1954), Jânio Quadros (1961) and Costa e Silva (1967-1969) exemplifies this tendency. José Bernardo da Silva portrayed Vargas as the people's candidate in the face of "the pompous candidate of the rich." Manoel Pereira Subrinho offered a poem as if it were Getúlio speaking to the people of Paraíba. Antônio Teodoro dos Santos, upon Getúlio's death by suicide, evoked an image of him as benefactor of the poor.²¹ Jânio Quadros generated "a new consciousness" and the people of the Northeast no longer were to think of hunger but were to place their faith in God in heaven and in Jânio on earth, according to poet Manoel d'Almeida Filho.²² Marshall Costa e Silva, the military's designee for the Presidency during the late sixties, was described as intel-

ligent and competent, destined to eliminate poverty, and eradicator of Communism in the poetry of Pedro Lucena.²³

The eulogy on behalf of a deceased politician is another form of political expression in the popular poetry. Usually death as described in the poetry is the consequence of some tragedy, for example, the assassination of Sergipe politician José Conrado de Araújo or the loss of deputy Euvaldo Diniz in an airline catastrophe—both events vividly described by Manoel d'Almeida Filho; or the passing away by natural causes of Colonel João Maria of Serra Negra.²⁴ The life and death of Pernambuco governor, Agamenon Magalhães, along with his funeral and the sorrows of family and friends were described in poetic detail.²⁵ Also celebrated in the poetry was the tragic death in a plane crash of former military President Castelo Branco. Within hours of news of his death poetry appeared in the fairs and markets of Brazil, offering details of his life and death. Castelo Branco was not a particularly dynamic individual and the poems written on his behalf generally are rather dull and inconsequential, but the poets were obviously moved by the fact that he was from the Northeast state of Ceará and a prominent member of established Brazilian society.²⁶ Finally, the popular poets were moved by the assassination of U.S. President John Kennedy. One poet called him "a patriotic man of deep thought. . . the greatest statesman of the world." Another described him "of a noble family" and "the most powerful man in this world."²⁷

Some of the popular poetry attempts to describe political history and events in somewhat objective terms. Even elections sometimes are impassionately described, for example Antônio Pauferro da Silva's attempt to communicate the electoral victory of Silvestre de Goes Monteiro, then to appeal for attention to the problems of the people. Azulão depicted four hundred years of history in Rio de Janeiro while portraying Carlos Lacerda as a "nationalist," "democrat," and "progressive." Renowned poet João Martins de Athayde once wrote of the changes and projects of Recife so that visitors of the countryside might be guided through the city's streets and know its principal buildings. Antônio Teodoro dos Santos focused on the early nineteenth century independence of Brazil, then in another poem described his country's states and cities.²⁸

The poets communicate political information of the external world in ways receptive to the mass perception of the world. The poets are intermediaries between the popular and dominant classes. Dispersed throughout the Northeast and other parts of Brazil, they are bound to past practices, shaped by their Brazilian and Portuguese heritage, as they carry on with a cultural tradition. Often they idealize the position and accomplishments of the dominant classes. They appeal to the popular classes to emulate the values of ruling society. Poetic writing about politics tends to reflect a paternalism: the politicians and their organizations offer the hope of resolving the problems of the masses. Since the political poetry usually is subsidized, it tends to be reverent and propagandistic. Thus much of the political poetry is ideological and illusory, reflecting a bourgeois concep-

tion of ideology.²⁹

Popular Poetry and the Popular Classes

Popular poetry also exposes the ideological manifestations of the dominant classes while reflecting the interests of the popular classes. The poets are aware of class differences between the popular masses of peasants and workers and the dominant classes, and they must ensure their own prominence among the people in the rural areas who are supportive of their profession. Sometimes they portray the intellectual elite of medical doctors, teachers, lawyers, and priests as inferior to people with little education. While they are usually respectful of higher authority, they are more likely to portray perspectives of the oppressed rather than those of the dominant classes. Often they are wary of dominant class ideologies, so they consciously construct their interpretations within a view of the people of the hinterland or *sertanejos*.

The poets depict the *sertanejo* as consciously resisting the difficult conditions of the physical surroundings—the geographical terrain and its rugged features as well as the recurring natural disasters such as droughts and floods. They contrast the outlook and activities of the *sertanejo* with the social milieu characterized by patriarchal rule, family feuds, economic exploitation, and political repression—conditions which shape the violence of life in the backlands. In their travels the poets experience these conditions and write about the problems and needs of the people.

Examples of these perceptions of class differences pervade the popular poetry. João Batista de Farias, for example, distinguishes the pleasures of the rich from the sufferings of the poor. One stanza of his poetry describes times of election when the poor are very much needed and yet would prefer to eat rather than vote.³⁰ In extolling the virtues of Vargas, Manoel Pereira Sobrinho evoked an image of Getúlio as anticapitalist and protector of the poor:

Os inimigos dos pobres
Dizem que sou comunista
Porque protejo a pobreza
E sou contra ao "capitalista"
O Brasil já me conhece
O rico ruim me aborrece
E me chama de golpista³¹

Elsewhere Manoel d'Almeida Filho refers to the suffering poor as victims of economic groups which dominate production:

Inflação que foi criada
Por grupos de protegidos
Que ficavam, cada vez,
Cada dia enriquecidos
Em detrimento dos pobres
Mais a mais empobrecidos³²

In another poem he attributes the problems of the poor to the activities of "foreign trusts":

Hoje nos resta sômente
um Brasil de corriqueiros
retalhando a pobre patria
por dinheiro e mais dinheiros
vendendo a terra Natal
aos trustes estrangeiros³³

Sometimes the poet distorts impressions of the sertanejo by mystical portrayal of political events. Real political conditions are obscured in illusory situations. An example is a poem by Homero Alves da Silva who pits the Devil against God in a peoples election.³⁴

Renato Carneiro Campos observes that the popular poets do not appear to have "any well-defined ideology . . . generally they look at the situation of the individual and infrequently at that of the collectivity and humanity."³⁵ They do tend to record political events without revealing particular orientations, except, of course, in these cases where their poetry is used as political propaganda on behalf of politicians. An interesting example of this tendency appears in a poem by Januário Macêdo who describes the misery of the people and the efforts of three candidates to win an election; he concludes that resolving the conditions of the poor is a futile and hopeless task:

A quebradeira com um abuso
vive no mundo a abusar
quando grita todo povo
fica tristonho a pensar
dizendo estamos mortos
todos direitos estão tortos
não ha quem possa aprumar³⁶

While no ideological line emerges in this poem, no false hope is evident. There is, however, a clear perception of the plight of the popular classes. Such a perception, of course, offers the poet the possibility of educating the sertanejo, awakening him to recognition of his real conditions, raising his consciousness.

Edison Carneiro, one of the pioneers of Brazilian folklore, argues that popular poetry mirrors the underlying relations of production and class struggle of society. The popular poetry reveals the defenses and responses of the sertanejo to liberate himself from domination and oppression. These defenses and responses are evident in many examples of protest which the poets draw from a history of popular resistance. Carneiro warns that such protest is only a "rudimentary weapon" often "tolerated by the repressive apparatus of the bourgeois State."³⁷ We turn briefly to an examination of some of these examples of protest.

Examples of protest in Brazilian history are evident in the popular poetry.³⁸ Manoel d'Almeida Filho, for example, has alluded to singers who

recount the events of Palmares in their verse, in particular through *pelejas* or encounters between two poets. Palmares was the refuge established during the seventeenth century by black slaves who fled the coastal sugar plantations to the hinterland of present-day Alagoas.³⁹ The millenarian movement of Canudos, in the interior of Bahia during the end of the past century, was led by a religious fanatic, Antônio Conselheiro, who believed he had found a heaven on earth. When he began to criticize the Republic and its policies, the government sent several expeditions of troops to ensure order. Eventually Canudos and its people were destroyed. While there are only a few poems which focus on these events, Canudos symbolized for the illiterate peasants of the backlands that they could resist authority and seek solutions to their problems. One popular poet has written that Conselheiro and the people of Canudos found salvation and redemption in heaven, but the poor sertanejo continues to suffer the evils of politics:

O analfabeto continúa
 E cada dia é maior
 Eleições, dinheiro gasto
 E não vem dia melhor
 Estado velho, Estado Novo
 Mas da educação do povo
 Não se lembram, está pior.⁴⁰

Themes of the cangaço or social banditry run through the popular poetry. Social bandits usually achieved their fame after committing some wrong not considered criminal by the tradition of the backlands. The bandit often aligned himself with one or another dominant political society. The popular poets portray the extraordinary personal bravery of the cangaceiro. The exploits of Antônio Silvino are recorded in the early poetry of Leandro Gomes de Barros and Francisco das Chagas Baptista who depict him as a popular hero engendering widespread support for attacks on the rich and generosity for the poor.⁴¹ Lampião, another notorious bandit, roamed the backlands until his death in 1938. He represented a reaction to social injustice and the existing social structure. While he sometimes cooperated with wealthy landowners and politicians, he represented a potential threat to official authority. While the demise of the banditry in recent decades has resulted in a thematic shift in the popular poetry from stories of cangaceiros to those of courageous sertanejos, both themes, according to Renato Carneiro Campos, unconsciously reflect an underlying struggle among social classes.

The popular poets also write of folk Catholicism and the mystique that surrounds charismatic religious leaders such as Padre Cícero Romão Batista of Juazeiro do Norte. Cícero collaborated with local patriarchs, amassed a fortune in landholdings, entered politics and became mayor of Juazeiro in 1911. Then he challenged the rule of several families over the state of Ceará, defeated a battalion of state militia in 1914, and was thereafter recognized as the patriarch of all the Northeast until his death in 1934.

These examples of protest are associated with violence in the form of

disobedience to laws and struggle to alter the dominant society which makes life unbearable. The poets interpret this violence as emanating from the problems of the people and their surroundings. The poetry captures the suffering and despair of the people and manifests their sentiments in the face of the dominant order, but rarely does it confront public authority.⁴²

One exception to this practice was the effort of some popular poets to promote the Peasant Leagues or *Ligas Camponesas* which were organized after Francisco Julião, a socialist lawyer and later state deputy from Pernambuco, won a court case on behalf of a group of peasants on the Galiléia plantation, located near Vitória de Santo Antão. Their group became the first of the *Ligas* which advocated abolishment of injustices for farmworkers, enforcement of legislation, and implementation of land reform. In the early sixties the *Ligas* convened a congress for popular poets and singers in an attempt to win their support for full mobilization of the popular masses. The verse of Rafael de Carvalho follows point by point a letter written by Julião to peasants on February 12, 1961. The poem calls upon peasants to unite, organize, and seek just legislation, including the right for illiterates to vote:

Se o analfabeto não vota
O que será da nação?
Ele unido é maioria
Mas sem leis nem proteção
Só resta, pois conquistar
O direito de votar
Com a força da união⁴³

This example illustrates the view of some folklorists who believe that while popular art certainly mirrors the contradictions inherent in society, it does not necessarily always reflect the will and hegemony of the dominant classes. In Mozambique, Eduardo Mondlane believed that the popular resistance of Africans to Portuguese colonial culture was expressed in traditional forms such as songs, dances, and wood carvings.⁴⁴ In Cuba, according to Rogelio Martínez Furé, the most authentic manifestations of popular culture were directed against "the culture of the dominant classes or official culture" and today these manifestations are incorporated into the revolutionary socialist experience.⁴⁵ In Brazil there is evidence of such expression in the popular poetry, and, in particular, in the political writings, but the impact of such expression and its revolutionary potential are largely undetermined.

Notes

1. The popular poetry is known as "Literatura de Cordel" signifying that the pamphlets are hung by a string in the vendor stalls of markets and fairs. The pamphlets, about seven inches high and five inches wide, are printed and reprinted in large quantities and sold inexpensively. The poetry is of a predetermined rhyme scheme usually in six or seven line stanzas, although four and ten line stanzas are used. Most pamphlets contain eight pages, although some are 32 pages or more.
2. In his classic study, *Rebellion in the Backlands (Os Sertões)*, Chicago: University of Chicago Press, 1944, Euclides da Cunha described the sertanejo as "the man who is always tired. . . in everything that he does. . . . Yet all this weariness is an illusion. . . all that is needed is some incident that demands the release of slumbering energies. The fellow is transfigured. He straightens up, becomes a new man, with new lines in his posture and bearing . . ." (pp. 89-90).
3. I have classified these themes in detail in a related paper, "The Politics of Conflict in the Popular Poetry of Northeast Brazil," presented to the Symposium on Popular Dimensions of Brazil at the University of California, Los Angeles, February 2, 1979. The paper emphasizes interviews with 15 poets and singers of popular poetry as a means of communicating and educating people, and their understanding and interpretation of eight historical examples of protest and resistance.
4. "Tracy used it to refer to the radically empirical analysis of the human mind, which had been most consistently formulated in the eighteenth century by Condillac and which derived ultimately from the 'new way of ideas' that was first formulated by John Locke in his *Essay Concerning the Human Understanding*. This analysis, which claimed that sensation is the origin of all ideas, was adopted by the leaders of the French Revolution as an indispensable weapon for combatting the authoritative political and religious dogmas by means of which the *Ancien Regime* had maintained its hold." Quoted in Aiken, *The Age of Ideology: The Nineteenth Century Philosophers*, (New York: Mentor, 1956), p. 16.
5. See T.D. Weldon, *The Vocabulary of Politics*, (Baltimore: Penguin Books, 1953), pp. 84-87; Talcott Parsons, *The Social System*, (New York: The Free Press of Glencoe, 1964), p. 349; Robert Dahl, *Modern Political Analysis*, (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963), p. 20; Gustav Bergmann, "Ideology," in *Ethics*, LXI (April 1951), 205-218.
6. For perspectives on the end of ideology thesis, see Daniel Bell, *The End of Ideology*, New York, Free Press of Glencoe, 1960; Seymour Martin Lipset, "Some Further Comments on the 'End of Ideology,'" in *American Political Science Review*, LX (March 1966), 17-18; and Edward Shils, "The End of Ideology?," *Encounter* V (November 1955), 52-58.
7. L.N. Moskvichov, *The End of Ideology Theory: Illusions and Reality: Critical Notes on a Bourgeois Conception*, (Moscow: Progress Publishers 1974). Above quotes of Bendix and Apter are in David E. Apter (ed.) *Ideology and Discontent*, (New York: Free Press of Glencoe, 1964), respectively pp. 295 and 17.
8. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1936), p. 204. Moskvichov, *op. cit.*, concludes that the writing of Mannheim is the basis for liberal and bourgeois definitions of ideology today.
9. These criteria for an effective ideology are extrapolated from Alfred Meusel, "Revolution and Counter-Revolution," *Encyclopedia of the Social Sciences*, (New York: Macmillan Company, 1937), Vol. XIII, p. 369.
10. Karl Marx and Frederick Engels, *The German Ideology*, Edited by C.J. Arthur, (New York: International Publishers, 1970), p. 64.
11. Karl Marx, *Early Writings*, (New York: Vintage Books, 1975), pp. 425-426.

12. An excellent overview of Marx's theory of the state is offered by Hal Draper, *Karl Marx's Theory of Revolution*, (New York: Monthly Review Press, 1977), especially the discussion in volume one which identifies the Hegelian-Marxist tradition as emanating from Marx's early writings and critique of Hegel. Hegel distinguished between the institutions of civil or private society and the state and showed that the rupture between them could be overcome, a proposition Marx disputed. Marx's critique of Hegel's theory of the state served as the basis for "critical" theory of the state which emphasized alienated politics, false consciousness, and ideology. Marx desired to expose these aspects of a theory of state and his successors worked toward the creation of a genuine consciousness. Georg Lukács' *History and Class Consciousness* was a seminal work which posited theory toward that end. The work of the Frankfurt School, founded in 1923 and organized by Felix Weil, Friedrich Pollock, and Max Horkheimer also contributed to critical theory. Writers such as Theodore Adorno, Herbert Marcuse, and Erich Fromm also associated with this school. See Phil Slater, *Origin and Significance of the Frankfurt School*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1977).
13. Paulo de Carvalho-Neto, *El Folklore de las luchas sociales*, (Mexico City: Siglo XXI Editores, 1973). His Marxist conception of folklore is presented in pp. 12-16.
14. Following the thought of Antonio Gramsci, Roberto Díaz Castillo and colleagues at the Centro de Estudios Folclóricos of the University of San Carlos in Guatemala argue that folklore is not simply tied to the culture of the dominant class but can also be understood as a conception of the world elaborated by exploited social classes in opposition to the dominant classes. Further, they insist that art expresses the contradictions inherent in the society which produces it; in bourgeois society there are two cultures—one of the dominant classes, the other of the oppressed classes. See Roberto Díaz Castillo, "El folclore y la investigación folclórica: un problema ideológico," *Casa de las Américas*, XIX (September-October 1978), 19-28.
15. Interviews between 1967 and 1969, reported and analyzed in "The Politics of Conflict in the Popular Poetry of Northeast Brazil," *op. cit.*
16. Interview, Manoel Camilo dos Santos, Campina Grande, September 2, 1967.
17. See Rodolfo Coelho Cavalcante, back cover of his *A morte de Caryl Chessman: o bandido que se tornou escritor*, 3d. ed., Salvador, May 1960.
18. For example, see Almeida's *As candidaturas do Deputado Jânio Quadros e do Engenheiro Leandro Maciel, à Presidência da República*, Aracajú, 1960?. Almeida took considerable pride in his relationship to newspaper journalists, and he had published brief articles in *Síntese*, journal of the Sergipe Press Association. Interview, Manoel d'Almeida Filho, Aracajú, October 24, 1967.
19. The name of the PRT probably was Partido Rural Trabalhista. Obviously desiring to disassociate the PRT from the left populist Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), established by Getúlio Vargas as a workers party to offset the influence of the partido Brasileiro Comunista, Dos Santos wrote: "é o Partido dos que trabalham, dos pobres, dos humildes e não dos potentados que não sabem o que é pobreza." See Manoel Camilo dos Santos, *A candidatura do Deputado Severino Cabral*, Campina Grande, n.d.
20. See Francisco Rubens de Souza, *Pedro Lucena e Dary, progresso para Natal*, n.p., n.d.; José Bernardo da Silva, *Os feitos de Dr. Feitosa em Juazeiro durante 3 anos de prefeito*, Juazeiro do Norte, August 1, 1950; Manoel d'Almeida Filho, *O que fez Santos Mendoça*, Aracajú, March 17, 1962; Vicente de Paula, *A candidatura do Engenheiro Leandro Maciel*, Aracajú, 1958.
21. See José Bernardo da Silva, *A candidatura de Getúlio Vargas*, Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, August 29, 1950; Manoel Pereira Sobrinho, *Getúlio fala ao seu povo*, Campina Grande, November 8, 1950; and Antônio Teodoro dos Santos, *Vida e tragedia do Presidente Getúlio Vargas*, São Paulo: Editora Prelúdio, n.d. Additional insight on ideological manipulation of Vargas through the popular poetry is in Orígenes

- Lessa, *Getúlio Vargas na literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, 1978. The myth and legend of Vargas certainly were promoted by the popular poet. Getúlio's suicide note refers to his struggle to establish a regime of social liberty in the face of an alliance of international and national groups opposed to him; this theme appears in the popular poetry both before and after his death.
22. See Manoel d'Almeida Filho, *A espetacular vitória de Jânio Quadros nas eleições de 1960*, Aracajú, 1960. His *A posse do Presidente Jânio Quadros e a composição do seu ministério*, Aracajú?, 1961?, projects a sympathetic image of Jânio but serves as a description of his cabinet of ministers, once he has taken office.
 23. Pedro Lucena, *A apresentando o nordeste na posse do Marechal Costa e Silva*, n.p., n.d. In a moralistic attack on the indecency and vices of the long-haired *cabeludos* (hippies) of Brazil, Rodolfo Coelho Cavalcante compares their behavior to the confusion of the world and communist infiltration and he looks to President Costa e Silva "to end all this which has ashamed our people"—see his *Os resultados dos cabeludos de hoje em dia*, Jequiê, Bahia, 1967, p. 8.
 24. Manoel d'Almeida Filho, *A pranteada morte do Senhor José Conrado de Araújo*, Aracajú?, n.d., and *A trágica morte do Deputado Euvaldo Diniz (O Deputado Arrojado)*, Aracajú?, n.d. Augusto de Souza Lima wrote *A lamentável morte do Coronel João Maria*, n.p., n.d.
 25. On Magalhães, See Artur Alves de Oliveira, *A vida e morte de Agamenon Magalhães*, n.p., n.d.; and Joaquim Batista de Sena, *A lamentável morte do Governador Agamenon Magalhães*, Fortaleza?, 1952.
 26. On Castelo Branco, see José F. Soares, *A morte do Ex-Presidente Castelo Branco*, n.p., n.d.; Expedito Sebastião da Silva, *A lamentável morte do Ex-Presidente Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco*, Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, n.d.; José Amaro Pereira, *A morte de Castelo Branco (e o desastre do trem no Ceará)*, n.p., n.d.; João Lucas Evangelista, *História de morte desastrosa do Ex-Presidente Castelo Branco*, Fortaleza: Editora O Crepúsculo, n.d.; and José do Norte, *Vida e tragédia do Presidente Castelo Branco*, (São Paulo: Editora Prelúdio, 1967)?.
 27. See on Kennedy, Expedito F. Silva, *O adeus do Presidente John Kennedy ao povo brasileiro*, (Salvador: Editora Mensageiro de Fé, 1966); and Joaquim Batista da Sena, *História do assassinato do Presidente John Kennedy*, (Fortaleza: Tipografia Graças-Fátima, 1964)?.
 28. Antônio Pauferro da Silva, *O resultado das eleições e a vitória de Dr. Silvestre*, n.p., n.d.; José João dos Santos (Azulão), *De Estácio a Lacerda, o Rio quatrocentão*, Rio de Janeiro, 1965; João Martins de Athayde, *O Recife novo; libretto ilustrado contendo um calepino completo das ruas. . .*, Recife, February 20, 1921; and Antônio Teodora dos Santos, *O grito de Ipiranga and Nosso Brasil rimado*, (São Paulo: Editora Prelúdio, 1952).
 29. Maurice Cornforth argues that every illusion has its source in reality: "It reflects definite conditions of material life, arises from definite social relations, experiences and activities It is not simply a question of the indoctrination of individuals with certain illusory ideas, but it is a question of existing social relations continually generating certain illusions and of these illusions serving definite material interests." He identifies five features of ideological illusions in a society divided by classes. One feature is found in the economic structure of society—in the historically developed relations of production. Thus the supernatural and religious ideology of the popular poetry is rooted in the pre-capitalist and capitalist relationships of landowners and peasants or of industrialists and workers. A second feature of ideological illusions is their spontaneous and unconscious character. The third feature relates to false consciousness, while a fourth feature is found in abstractions "treated as though they were independent of the material social relations which they in fact reflect." Accordingly religious, political, legal, and philosophical illusions veil and mystify the real character of social relations. The fifth feature is

- represented by the disguising of real social relations in the interests of a definite social class. See Cornforth, *The Theory of Knowledge*, (New York: International Publishers, 1971), Chapters 6 and 7, quotes respectively from pages 75-76 and 85.
30. João Batista de Farias, *O gozo do rico e o sofrimento do pobre*, n.p., n.d., p. 5.
 31. Manoel Pereira Sobrinho, *op. cit.*, p. 7.
 32. Manoel d'Almeida Filho, *A espetacular vitória de Jânio Quadros nas eleições de 1960*, p. 3.
 33. Joaquim Batista de Sena, *A volta de Jânio Quadros (A esperança do povo)*, (Fortaleza: Tipografia Graças-Fátima, n.d.), p. 7.
 34. Homero Alves da Silva, *A última eleição do mundo: como será quem será os candidatos*, n.p., n.d.
 35. Renato Carneiro Campos, *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*, (Recife: Centro Regional de Pesquisas Educacionais do Recife, 1959), p. 61.
 36. Januário A. Macedo, *Todo mundo no Brasil apanhando da quebradeira e os três candidatos*, n.p., n.d., p. 7.
 37. Edison Carneiro, *Dinâmica do folclore*, (Rio de Janeiro, 1950), p. 34, quoted in Carvalho-Neto, *op. cit.*, p. 30.
 38. Elsewhere I have identified and classified examples of protest in Brazilian history. See Ronald H. Chilcote, "Protest and Resistance in Brazil and Portuguese Africa: A Synthesis and a Classification," pp. 243-302 in Chilcote (ed.), *Protest and Resistance in Angola and Brazil: Comparative Essays*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972).
 39. Interview with Manoel d'Almeida Filho, Aracajú, October 24, 1967.
 40. Jota (?) Sara, *História de Antônio Conselheiro, Açude Cocorobó, 1893-1898*, n.p., n.d. from a copy of a 29-page typescript in seven-line stanzas.
 41. Among Leandro's many poems are *Antônio Silvino no jury-debate de seu advogado*, *As proezas de Antônio Silvino*, and *As lágrimas de Antônio Silvino*. Baptista's poetry includes *A história de Antônio Silvino* and *A política de Antônio Silvino*.
 42. One poet stated that his colleagues "sing of misery and the droughts, but they do not criticize, so they do not catch the attention of the authorities." Interview with Sebastião Francisco da Silva, João Pessoa, August 13, 1967.
 43. Rafael de Carvalho, *Carta de alforria do camponês do Deputado Francisco Julião*, (Recife?: Editora Jotapé, 1961), p. 60.
 44. See for example Eduardo Mondlane, *The Struggle for Mozambique*, (Baltimore: Penguin Books, 1969), especially Chapter 5.
 45. Rogelio Martínez Furé, "Diálogo sobre folclore," *La Gaceta de Cuba*, 121 (March 1974), 12, quoted in Díaz Castillo, *op. cit.*, pp. 27-28.

La Narrativa Chilena: Historia y Reformulación Estética

Juan Armando Epple
University of Oregon

Uno de los rasgos más distintivos de la evolución de la narrativa chilena, al contrario de lo que sucede con su poesía, donde destacan extraordinarias figuras fundacionales como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra, es su disposición para apropiarse de otras tradiciones literarias y la historicidad que adquiere esa asimilación estética.

Esta voluntad por poner las formas estéticas ya prestigiadas por la tradición al servicio de la historia inmediata la encontramos ya en el poema épico *La Araucana* (1569, 1578, 1590), de Alonso de Ercilla, obra que extiende y clausura la tradición épica española, a la vez que inicia, a partir de su atención preferente a la descripción del mundo araucano, la literatura colonial americana.

A diferencia de lo que ocurre con *Os Luisiadas*, de Camões, donde la valoración épica del conquistador portugués es exclusiva, en *La Araucana* esos valores europeos aparecen relativizados al confrontarse con el mundo indígena, que adquiere una dimensión preponderante como objeto de la narración. Y lo que es más importante, allí las formas clásicas de la poesía épica se ponen al servicio del canto de un asunto contemporáneo, incluyendo la propia experiencia vital del poeta. Es decir, la forma estética se reformula como expresión histórica.

Sobre esta obra fundacional desde el punto de vista del nuevo espacio temático que descubre, Enrique Anderson-Imbert ha señalado:

La Araucana surgió en la evolución del género épico como un ejemplar de rara pluma. Fue la primera obra en que el poeta aparece como actor de la epopeya que

describe; por lo tanto, fue la primera obra que contririó dignidad épica a acontecimientos todavía en curso; fue la primera obra que inmortalizó con una epopeya la fundación de un país moderno; fue la primera obra de real calidad poética que versó sobre América; fue también la primera obra en que el autor, cogido en medio de un conflicto entre ideales de verdad e ideales de poesía, se lamenta de la pobreza del tema indio y de la monotonía del tema guerrero y nos revela el íntimo proceso de su creación artística.¹

Desde el período de la Conquista hasta fines del siglo XIX, la producción intelectual de Chile fue predominantemente historiográfica, llegando a ser considerado como un país que producía más historiadores que escritores de ficción. La verdad es que esas monumentales crónicas y tratados históricos, desde la *Crónica del Reyno de Chile* (1593) de Pedro Mariño de Lovera, la *Histórica Relación del Reyno de Chile* (1646) del padre Alonso de Ovalle, hasta la obra de los grandes historiadores del siglo XIX, como José Toribio Medina y Benjamín Vicuña Mackenna, eran árboles mayores a cuya sombra florecían las primeras novelas que buscaban reformular, en un proyecto estético, los rasgos distintivos de la vida y la historia nacional.

Alberto Blest Gana, teniendo presente el monumental modelo balzaciano, se propone escribir una serie de novelas centradas en la vida política y social de Chile, desde la Independencia hasta fines del siglo XIX. Su obra inicia el realismo en la literatura de lengua española e inaugura la tradición narrativa nacional. Pero de ese proyecto, desde *La aritmética en el amor* (1860) hasta *El loco Estero* (1909) sólo algunas logran dar cuenta de los períodos históricos que él soñaba con definir como parte de un ciclo. Las últimas novelas de Alberto Blest Gana, escritas en el tiempo de su auto-exilio en Francia, son representativas de las opciones disímiles que se le ofrecen al escritor alejado de su habitat geográfico, social e histórico: *Los trasplantados* (1904) se centra en el mundo inmediato que ahora tiene ante sus ojos, la vida de algunas familias chilenas que intentan incorporarse al mundo social de París, con resultados funestos, y *El loco Estero* (1909) es una evocación íntima y nostálgica de su niñez en ese Chile ahora lejano. La misma dificultad para continuar escribiendo obras que sean expresión de la experiencia colectiva actual del país se le presenta hoy a los escritores chilenos que debieron partir al exilio a raíz del golpe militar de 1973. Y las mismas opciones se visualizan en la obra que han seguido desarrollando: en algunos casos, una evocación—y una búsqueda por el sentido—de la experiencia vital en el país antes del viaje al destierro; en otros casos, un acercamiento—una apertura—a la peculiar experiencia de los chilenos trasplantados a Europa, Estados Unidos, Canadá y, en el mejor de los casos, a otros países latinoamericanos.²

En las últimas décadas del siglo XIX otro gran novelista chileno, Luis Orrego Luco, a partir del modelo estético de Galdós y sus *Episodios Nacionales*, se propone escribir una serie de obras centradas en la historia nacional contemporánea. Es, naturalmente, una implícita actualización del proyecto de Blest Gana. Pero su novela de mayor relieve, *Casa grande*

(1908), se separa de esa intencionalidad descriptiva un tanto lineal para adentrarse en profundidad en la crisis del mundo oligárquico chileno de fines de siglo, buscando poner de relieve el dinamismo contradictorio de una sociedad en proceso de transformación. Esta novela, diseñada de acuerdo al modelo estético de la "novela experimental" de Zola, pudo superar los límites formales de ese principio estético y convertir el "estudio social" en una representación desinhibida y desacralizadora de la realidad.

Durante la primera mitad del siglo XX, desde la aparición de la colección de cuentos *Sub Terra* (1904), de Baldomero Lillo, hasta el surgimiento de la Generación del 38, se desarrolla en Chile (fenómeno que ocurre también en los demás países latinoamericanos, con diferencias específicas) una corriente literaria preocupada por destacar, temáticamente, las características del mundo social presente, corriente que se ha denominado comúnmente "realismo social".

¿Por qué el realismo retorna, como estilo dominante, en diversos períodos de la evolución literaria hispanoamericana? ¿Y cuáles son las características distintivas que adopta en cada período?

El llamado realismo social surge en América Latina en un período de transición política en que se rompe el viejo orden tradicional, revelando nuevas zonas geográficas y sociales que cuestionaban la imagen oficial de la nación. La narrativa comienza a destacar las situaciones conflictivas del mundo inmediato, con una voluntad básicamente descriptiva y documental y que, en el caso de Chile, sólo a partir de la generación del 38 alcanzará un rango estético significativo.

Para entender la perspectiva que adopta inicialmente la novela social hay que considerar el momento histórico en que fueron escritas estas obras y las formas de comprensión del mundo que ponen en tensión: es un período de crisis social y política que hace surgir abruptamente una zona del mundo hasta entonces negada u oculta, la principal de las cuales es la presencia social de los grupos dominados y marginales, vistos anteriormente como simple naturaleza o fuerza de trabajo, realidad que los escritores van a mostrar con una perspectiva de inmediatez, describiendo y documentando los signos por sí "nuevos", palpables, del presente.³ Es una relación de inmediatez en que los contenidos, los temas, tienen un peso mayor que el de las formas culturales o estilísticas provistas por la tradición para definirlos estéticamente. No debemos olvidar tampoco que la concepción de la literatura, a comienzos de siglo, aún le asigna a la literatura una función cognoscitiva e ideológica asumida explícitamente por el narrador, en tanto que la atención a los "valores autónomos" de la representación artística y la valoración de la literatura como obra de lenguaje, acentuando sus rasgos de novedad formal, responden a un estadio posterior de la evolución de la novela.

Agustín Cueva, explicando el carácter documental, "utilitario", de la novelística de este período, donde la concepción de la forma resulta casi una dimensión "natural" de un contenido, señala que en una fase de transición como la indicada los mecanismos de explotación eran

absolutamente visibles dada la presencia de formas brutales de acumulación originaria, prolongación inhumana de la jornada de trabajo, aumento de la intensidad de ésta por los métodos más bárbaros, procesos diversos de supeditación formal, vigencia de todo género de coacciones extraeconómicas amén de los profundos desarraigos y "contrastes" ideológicos y culturales que en tales condiciones ocurren inexorablemente.

Todo está recreado de manera clara en la literatura social de la época, pero no es esta evidencia la que quiero subrayar aquí. Lo que me interesa poner de relieve es que tales procesos históricos generaban un *espacio de verosimilitud* para una literatura en que se mostrara, como en la realidad, la trama infraestructural de la sociedad, con sus mecanismos de explotación y opresión al descubierto como una llaga viva.

Aparentemente "esquemática" cuando se la lee con la distancia generada por el desarrollo ulterior del capitalismo, esa literatura no lo era, por lo tanto, en el momento y en las condiciones históricas en que fue producida. Las coordenadas de la percepción de lo real eran entonces distintas; esa "otra realidad" a la que se refiere Adoum sencillamente no existía y la supuesta "esencia barroca" de América Latina tampoco había nacido, ya que el precapitalismo mal podía contemplarse borrosamente y desde lejos a sí mismo; estaba demasiado vivo como para aparecer con una dimensión "mágica" o "mítica", con el charme legendario que sólo adquieren las formas ya abolidas. En fin, esa misma "alma" que hoy parece estar ausente del realismo social no es otra cosa que el espesor ideológico-cultural creado posteriormente por el capitalismo, con sus formas psíquicas correlativas.⁴

Hay que considerar, además en qué medida, en ciertos momentos de tensión histórica, de resquebrajamiento o ruptura de los fundamentos más o menos seguros del mundo, la literatura, y en especial la narrativa, adquieren una funcionalidad predominantemente documental, a veces testimonial, encauzando la necesidad de dar cuenta de los nuevos parámetros de la realidad, en un nivel de representación inicialmente reproductivo, y donde suelen imponerse esquemas de comprensión del mundo rescatados de formaciones ideológico-culturales anteriores o provenientes de otros países. Es decir, momentos en que la necesidad de constatar lo dado como realidad factual se impone a la posibilidad de transformar eso dado en significación diferenciada, en conocimiento productivo.

En momentos críticos de este convulsionado mundo latinoamericano, encontramos una narrativa impelida a volver a una función documental y testimonial, saltándose tradiciones y estilos consagrados, buscando definir un estilo que es siempre aprendizaje histórico, con lecciones discontinuas, que no pueden parangonarse con la que orienta la evolución de otras literaturas. Es notorio, y explicable, en este sentido, la funcionalidad documental y testimonial que asume la literatura en momentos históricos de cambio, siempre contrastantes, como son por ejemplo la novela de la revolución mexicana, la novela de la "denuncia" en Colombia, la

literatura de la revolución cubana, la literatura chilena post-golpe, etc. Si analizamos este fenómeno atendiendo al proceso de formalización de la experiencia que se canaliza en la literatura, podemos explicar este "realismo" como el paso básico, inicial, como un necesario acto de descubrimiento y relación destinado a constatar los nuevos parámetros del mundo. En esto reside su valor y sus limitaciones. Cuando se reclama una falta de hondura y complejidad en la representación, se está exigiendo que la obra cumpla un tramo que aún no puede dar, puesto que para elaborar una imagen acabada de la realidad representada es necesario que ésta se haya decantado como proceso histórico. Lo otro es sobreestimar las facultades "visionarias" del artista, como si éste fuera un demiurgo capaz de leer los signos del mundo desde una posición intemporal.

En la literatura chilena pueden discernirse dos etapas de la evolución del realismo social. La primera se constituye en la década del veinte, en que surge una narrativa cuya preocupación central es incorporar temáticamente diversas zonas de la vida nacional a la literatura: la geografía natural y humana del campo, la costa, y el nuevo mundo urbano. En este último sector espacial las obras van a centrarse en los conflictos de la emergente clase media y a poner de relieve el despertar social del sector más bajo de la sociedad, que recién adquiere presencia de clase y que sólo ahora empieza a concitar la atención de la literatura. Este "realismo" se caracteriza por su preocupación por fijar los rasgos de un mundo que se presiente inestable, confuso, contradictorio, donde la necesidad de conquistar una vida más auténtica y digna es más un sueño que un proyecto colectivo de raíces seguras. Es una literatura en que la constatación de lo dado no va acompañada de la virtualidad de transformación que anhelan los personajes. Los protagonistas de estas novelas se alzan como entidades aisladas, propuestas como orgullosa negación al orden tradicional, pero cuyas peripecias devienen siempre en historia aislada, marginal. Generalmente, un aura fatalista termina por sancionar sus destinos, precipitándolos a salidas alienadas que sólo son puertas para la auto-anulación: el alcoholismo, la locura, el conformismo. O, en un gesto extremo de protesta, el suicidio. Son personajes que, al negar el orden existente, reclaman implícitamente un lugar para sus sueños, pero estos terminan por desdibujarse y anularse, sin que encuentren la carnatura colectiva que permita orientarlos como proyecto histórico viable.

La segunda etapa, cualitativamente diferente, surge a partir de la experiencia histórica del Frente Popular, en 1938. Los escritores de la generación del 38 emergen a la vida literaria teniendo como experiencia básica el proyecto de cambios sociales y políticos del gobierno del Frente Popular, y su obra se caracteriza por la voluntad de definir los nuevos valores sociales y culturales que aparecen en el país. En la obra de esta promoción (Fernando Alegría, Guillermo Atías, Volodia Teitelboim, Francisco Coloane, Oscar Castro, Luis Enrique Délano, Leoncio Guerrero, Manuel Guerrero, Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Andrés Sabella, Oscar y Baltazar Castro), la búsqueda de una "identidad"

del ser nacional tiene la oportunidad de formularse a partir de una experiencia colectiva precisa, de un modo "nuevo" de vivir la historia, pletórico de retos y promesas. En oposición a la narrativa anterior, centrada casi exclusivamente en la descripción de realidades que acaecen individualmente, en esta obra hay una percepción de la dimensión social de los sueños, un proyecto de futuro que ordena la realidad de otro modo y le otorga coherencia a la literatura en tanto proyecto estético. Esto se hace evidente tanto en los contenidos de las obras (en que los personajes dejan de ser entidades aisladas para proponerse como figuras típicas de un proceso colectivo) como en el sentido general de la representación, que manifiesta una voluntad de caracterización del mundo como totalidad comprensiva. La ampliación del punto de vista narrativo y la coherencia del mundo narrado está sostenida por una afirmación ideológica que estaba en germen en la narrativa anterior, y que ahora puede formularse con mayor seguridad, superando los esquematismos. Es esta conciencia ideológica y la voluntad de integración a un proyecto de cambios lo que cohesiona verosímelmente la representación estética y define los conflictos y sueños de los personajes, quienes se alzan ahora no como entidades marginales, sino como representaciones de una virtualidad histórica.

Volodia Teitelboim, al analizar posteriormente las circunstancias en que emergió esta promoción de escritores, señalaba:

La mayoría de sus componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria bajo el torbellino sonoro del Frente Popular. Chile ya no sería más objeto, sino sujeto de la historia. Los aprendices de escritores pusimos algo de nuestra alma en esa lucha y nos sentimos parte del pueblo. Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y al artista un sello de dignidad bajo el sol, de crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio. Queríamos imponer escalas de valores en que la inteligencia, el espíritu de sacrificio por la belleza, el pueblo y el país desplazaran al gobierno podrido de los opulentos, espiritualmente exhausto, mediocre y vacío. Fueron sueños dichos en voz alta. Ahora está acallado ese bullicio aturridor. Muchas de las flores de ese año de primavera quedaron enterradas en el tiempo antes de que alcanzaran a dar fruto.⁵

El valor que tuvo el frentepopulista como eje de la experiencia histórica y cultural de la generación del 38 se reafirma cuando, una vez apagado ese ciclo de sueños nacionales, los mismos integrantes sientan la necesidad de evaluarlo desde una perspectiva distanciada: en 1964, en los umbrales de un renovado proyecto político-social de transformaciones, se publican tres novelas que analizan la experiencia del 38, y en cierta medida clausuran ese rico período de aprendizaje y creación (*Mañana los guerreros*, de Fernando Alegría, *El rumor de la batalla*, de Luis Enrique Délano, y *A la sombra de los días*, de Guillermo Atías).

Esta tradición realista, por otra parte, es confrontada por una línea de exploración narrativa de diseño vanguardista, de estimable calidad, en las que habría que valorar ciertas obras de temprana modernidad de Huidobro, Juan Emar, María Luisa Bombal, y que en ese período quedaron como floración aislada. Sin embargo, es en la nueva poesía

chilena, y en especial en la poesía fundacional y visionaria de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, donde la narrativa encuentra nuevas vías estéticas para explorar las opciones de representación de un mundo que se percibe en los umbrales seguros de su proceso de transformación. Esta narrativa enriquece su horizonte expresivo explorando las posibilidades estéticas del lenguaje, a través de un narrador que ya no sólo describe realidades, sino que crea un universo de significaciones múltiples y autosuficientes. El mundo narrado ya no es sólo el territorio en que se describen situaciones fácilmente identificables en el panorama cotidiano del chileno, no es la simple crónica de lo vivido, sino que es un espacio en que se proyecta la conciencia creadora de un narrador para quien la palabra es a la vez historia y aventura poética.

Este diálogo entre la narrativa y la poesía se convertirá en el rasgo más sobresaliente de la literatura chilena posterior.

Como un símbolo de esta alianza creadora, que se renueva periódicamente, encontramos en las novelas recientes de dos destacados autores de la generación del 38, *Coral de guerra* (1979), de Fernando Alegría, y *La guerra interna* (1980), de Volodia Teitelboim, las nítidas resonancias del canto nerudiano, e incluso al propio poeta recorriendo las páginas para dialogar con el futuro.

En la década del 50, años en que se aquietan superficialmente las aguas del movimiento social y político del país, años de reflujos y difíciles reformulaciones, aparece un grupo de escritores que se propone modificar la tradición literaria nacional, superar definitivamente un realismo conceptuado pobre y subdesarrollado y universalizar la narrativa a través de la incorporación de temas y conflictos "esenciales" al hombre contemporáneo y de las técnicas narrativas de la reciente literatura europea y norteamericana.

Esa promoción, que uno de sus mentores bautizó como "Generación del 50", buscando un nombre neutro que afirmara la intención "apolítica" y "asocial" de esa literatura, en verdad no encontró los fundamentos que la aglutinara y la identificara como proyecto cultural y estético, y su vago descontento se empañó en elucubraciones metafísicas y existencialistas que daban la impresión de ser ramas injertadas con buenas intenciones, pero que no lograban enraizar en el territorio concreto de vida que pretendían formular. Los narradores más destacados que surgieron en esa década, automarginándose de esas búsquedas universalistas, paradójicamente lograron universalizar su obra, proyectándola más allá de las fronteras nacionales, al enfrentar con pasión y lucidez crítica los problemas y rasgos peculiares de la sociedad chilena contemporánea. En la obra de José Donoso (*Coronación, El lugar sin límites, El obscuro pájaro de la noche, Casa de campo*) y Jorge Edwards (*Temas y variaciones, El convidado de piedra, El museo de cera*) la mirada crítica hacia la vida y valores de la burguesía chilena va definiendo significativamente una suerte de teodicea de la decadencia de un orden tradicional de realidades cuya pervivencia válida lo grotesco como categoría del mundo y principio de su

representación literaria.

Reaccionando contra esas voces críticas que acusaban a la narrativa chilena de mantenerse en un plano demasiado modesto, en comparación con el ímpetu creador de la poesía, Fernando Alegría indicaba hace algunos años:

Siempre he creído que la narrativa chilena contemporánea, por no aventurarse en gran escala en los experimentos técnicos de otras literaturas latinoamericanas y por encerrarse en una solitaria—casi secreta—operación de crítica social, ha evolucionado y crecido un tanto monstruosamente, a grandes y desbocados saltos, angustiosamente errada a veces. Como consecuencia, nuestra narrativa tiene una poderosa reserva que empezará a presionar hacia el exterior cuando el circo de la supertécnica desmantele sus carpas, recoja sus cables y barra su aserrín. Sorprenderá descubrir esta narrativa en constante cambio, firmemente enraizada en nuestra gran poesía, sostenida por la tradición de un realismo que en momentos críticos deshizo sus fronteras y, desde la antipoesía o la antinovela, encontró el sentido de su propia evolución.⁶

En las décadas del sesenta y del setenta Chile vivió un período de cambios rápidos y fuertemente contrastantes. Por una parte, se sucedieron tres proyectos político-sociales que canalizaban, sin grandes fricciones, las opciones de sociedad elegidas mayoritariamente: el gobierno conservador de Jorge Alessandri (1958-1964), el gobierno demócrata-cristiano de Eduardo Frei (1964-1970), y el proyecto de evolución al socialismo liderado por Salvador Allende (1970-1973). Por otra, y en oposición a esta evolución forjada y sentida como un proceso normal de cambios, afincado en una madura tradición democrática, a partir del golpe militar de 1973 se impone un régimen "autoritario" que se propone modificar substancialmente el estilo histórico de vida y los valores colectivos que definían el país y "dictar," desde el poder, otras conductas y valores.

Los escritores que surgen en estos años, y a quienes les es dado participar, como generación, en una apretada sucesión de acontecimientos colectivos, se ven forzados a enfrentar los retos de este tenso y contrastante aprendizaje histórico, buscando el lenguaje que autentifique y defina estas experiencias.

Desde mediados del '60 los nuevos narradores (Poli Délano, Ariel Dorfman, Luis Domínguez, Carlos Olivares, Antonio Skármeta, José Leandro Urbina, etc.) comienzan a imponerle un ritmo nuevo al relato nacional, una revitalización en que el goce sensual de la experiencia, esta conciencia de estar inmerso en un mundo en proceso de cambios, buscaba expresarse en un lenguaje más desinhibido y libre. Frente al racionalismo cauto, medurado, de la tradición anterior, los nuevos escritores se lanzan impulsivamente a desacralizar las categorías que modelan lo establecido. Es un acto de afirmación en que se celebra la experiencia de un yo dialogando entusiastamente con el mundo, en una expansión prometeica de la voluntad, buscando compartir un temple de ánimo solidario y optimista. La exploración de un nuevo lenguaje estético, impulsivo, irreverente, deliberadamente desordenado, aparecía como un paso

necesario, natural, en correspondencia afectiva con esa exploración de las posibilidades de cambiar la realidad que se gestaba en la vida colectiva del país. No se trataba de una literatura idealista exigiendo, ingenuamente, "la imaginación al poder," sino de una praxis literaria que encontraba en los trabajos y los sueños de los habitantes de un país real el poder para imaginar. Esta literatura juvenil, de gran vitalidad, y cuyo punto de partida habría que buscarlo en el promisorio libro de Antonio Skármeta *El entusiasmo* (1967), se propone inicialmente como un acto de convivencia con el mundo, como una incitación a la aventura, y donde es más importante la revelación poética de unas contingencias que se presienten llenas de verdad humana e histórica que la postulación de tesis auto-suficientes sobre la realidad.

La nueva narrativa chilena, que fue madurando notablemente en los últimos años, asumiendo la huella renovadora del "boom" latino-americano e identificándose a la vez con la obra de los nuevos escritores de Argentina, México, Cuba, etc., a partir de 1973 debe refrenar su ímpetu para enfrentarse a la dura tarea de rescatar y re-evaluar los fundamentos naturales, sociales y culturales que sostenían la evolución histórica del país, esa humanidad súbitamente desarticulada.

A raíz del golpe militar que derrocó el gobierno de Salvador Allende, se produce un quiebre de proporciones en todas las esferas de la vida nacional, el que naturalmente repercute sensiblemente en el desarrollo cultural.

La mayoría de los intelectuales y artistas debieron salir al exilio, y aquellos que continuaron viviendo en Chile tuvieron que reformular su trabajo enfrentando las restricciones de la censura oficial, la auto-censura, y la falta de canales para publicar su obra.

La narrativa chilena de los últimos años se escribe, entonces, desde dos circunstancias que afectan de modo distinto sus elecciones temáticas y sus rasgos estéticos. Existe una literatura que se continúa escribiendo en el interior del país, desarrollándose en dos niveles de difusión: en publicaciones clandestinas y en las que permite el oficialismo. La literatura clandestina, cuyo radio de difusión es siempre limitado, canaliza la necesidad de *describir* las situaciones conflictivas que se viven bajo el nuevo régimen y caracterizar explícitamente la realidad social y política inmediata. Es decir, las condiciones reales de difusión—y sobre todo el público al que se dirige—seleccionan un tipo de obra documental y de denuncia, una literatura en que muchas veces se advierte la falta de tiempo para organizar esa información en un lenguaje estético más elaborado. Las obras que pueden pasar las barreras de la censura deben resolver otro problema estético: recurrir a un lenguaje metafórico y simbólico, cargando de significación algunos elementos aparentemente neutros, que el público reconoce como una clave de la experiencia colectiva, pero en un diálogo de alusiones y sobreentendidos.

La otra literatura se escribe y se difunde en el exilio, enfrentando situaciones no menos complejas, como el diálogo con otras culturas (la

mayoría de las obras se publican primero en traducciones, en Alemania, Italia, Francia, Holanda, Suecia, Canadá, Estados Unidos), la ausencia de las fuentes de vida colectiva en que toda obra recoge su identidad histórica y lingüística, y la necesidad de buscar un sentido a esos pasos desterrados que deben afirmar su humanidad en territorios extraños.

La literatura del exilio, aún cuando forma parte de un fenómeno artístico de larga tradición en la cultura occidental, es en rigor un modo siempre nuevo de percibir el mundo, que no podría ajustarse a modelos pre-establecidos. Esta escritura, producto de una situación inédita, se siente impelida a formular una identidad cuyos parámetros resultan siempre precarios. La obra no es ni la crónica superficial del viajero que tiene el pasaje de ida y de regreso ni la definición segura y tajante del habitante nativo.

Esta ruptura de la expresión cultural chilena impone a la vez limitaciones y retos a las dos alas del desarrollo literario: la obra que se escribe en el interior del país debe sobreponerse al aislamiento y a la falta de libertad expresiva, y la que se escribe en el exilio debe desenvolverse desterrada del ámbito social y humano que aspira a definir en tanto literatura nacional.

Refiriéndose a este dilema, los jóvenes escritores que editan en Chile una revista cultural, *La Bicicleta*, señalaban recientemente:

La libertad de expresión que tienen los artistas exiliados no es muy grande cuando el contenido es únicamente la pérdida de la patria.

Ellos sufren una censura en las fuentes de creación, así como nosotros sufrimos una censura en las formas de expresión. Unos exigirán permiso para expresar lo que viven y otros autorización para venir a vivir lo que quieren expresar.⁷

Inicialmente, la literatura del exilio se vio impulsada a describir lo que estaba sucediendo en el país, esa traumática experiencia personal y colectiva, convirtiéndola en el eje motivador del discurso literario. Las primeras obras publicadas fueron, explicablemente, "testimonios," es decir, textos destinados a describir, sin pretensión literaria, sino como simples crónicas, los sucesos recientes. Es un tipo de prosa que parece surgir, necesariamente, como resultado de las grandes eclosiones de una sociedad, y cuyos objetivos son dar cuenta de las vivencias inmediatas de ese cambio. Esta obra testimonial, que suple el vacío de una historia no "contada," exige que diferenciamos la realidad de la ficción. Es decir, no tiene pretensiones de aparecer como literatura, sino que asume la función de una crónica de hechos realmente acontecidos, con un narrador que subraya su condición de protagonista o testigo como base del carácter veraz de lo narrado. En la prosa chilena post-golpe, el género testimonio, casi desconocido antes en el país, centradas en la experiencia personal de los autores como prisioneros en distintos campos de concentración, son *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, *Chacabuco* (1974), de Alejandro Witker y *Cerco de Púas* (1976), de Aníbal Quijada, obra premiada en el prestigioso concurso Casa de las Américas.

En relación a la literatura de ficción, las primeras narraciones se centran en la inmediatez de los hechos ocurridos en el país, buscando dar cuenta de ese espacio y ese tiempo que acompaña, como un legado obsesivo, al escritor desterrado. Luego aparece otra literatura que, desde una perspectiva más distanciada, trasciende los planos contingentes de la descripción de la historia, ahondando en las motivaciones profundas de esos conflictos, en un proceso de búsqueda tensa de su verdad. Es un desplazamiento de la descripción documental a la formulación de una visión totalizadora y significativa de la experiencia.

Refiriéndose a este paso que suele darse en la literatura del exilio, Angel Rama ha observado:

Ese período en que la acción inmediata sólo dejaba sitio a la consigna o a la lucha, es seguido por otro en que la literatura, la indagación de las causas, el balance, la reviviscencia de lo vivido y el testimonio del sufrimiento presente se integran en una serie de productos. A través de ellos se establece la continuidad cultural y se actualizan sus valores, referidos a una necesidad de descarga, de justificación y enjuiciamiento.

Es una literatura de derrotados. Pero una vez se observó, revisando la historia literaria del mundo, que las derrotas las han dotado de obras tanto o más importantes que las victorias, quizás porque el esfuerzo que implican a sus autores es más exigente y los arrastra a los límites tensos de la literatura, poniéndolos en esa disyuntiva muda donde no se puede recurrir a cómodas explicaciones mecánicas, sino que debe ahondarse en la totalidad de la experiencia y en la multiplicidad de significados. Porque una literatura de derrotados no es forzosamente una renuncia al proyecto transformador, sino un paréntesis interrogativo que permite avizorar los conflictos en su mayor latitud. La perspectiva desde la cual el escritor puede trabajar tiene ese mínimo punto de reposo imprescindible para su tarea y los sucesos pasados pueden percibirse conjuntamente detectando su coherencia, tanto vale decir, su significación, operación previa al hallazgo de su posible continuidad histórica. Este período es artísticamente más proficuo que el representado por la literatura militante anterior.⁸

Por otro lado, en la literatura del exilio se advierte una apertura hacia la experiencia distintiva de la vida en otros países. La vida del desterrado, llena de dificultades y aprendizajes, se ha incorporado paulatinamente al horizonte temático de los escritores.

En la literatura anterior a 1973, el viaje era uno de los motivos predilectos, y los personajes lo asumían como una posibilidad de ampliar sus horizontes vitales y dialogar abiertamente con el mundo. La narrativa que se publica en la década del setenta, y en los años de la Unidad Popular, está llena de personajes que viajan, tanto dentro de Chile como hacia otros países. Pero lo hacen con la convicción de que ese viaje es un alejamiento momentáneo destinado a definir mejor el mapa íntimo de un país que sigue siendo la amable casa que se ha heredado como un bien natural, y que puede transformarse para vivirla mejor.

El destierro forzado de estos años convierte el viaje en destino transitorio y problemático, que atrae sobre el personaje las notas discordantes de la nostalgia, el absurdo, la protesta, la ironía, junto a la convicción de ser una parte precaria pero viva de una humanidad en

proceso de reconquistarse, cuyo centro geográfico es un país que se lleva ahora en la memoria, orientando y estimulando los pasos aparentemente azarosos. Esta condición desmedrada, sin embargo, se convierte en un factor positivo cuando los autores, buscando explicar las nuevas circunstancias y búsquedas de sus personajes, comienzan a revisar los parámetros con que se construía imaginativamente el territorio nacional, examinando sus realidades y sus mitos, revalorando su peculiar historia y buscando rehacer su identidad en ese espacio sui generis que es la obra.

El aceptar este reto del tiempo es un signo auspicioso para una literatura que se renueva y universaliza sin perder sus raíces, fiel a ese compromiso amplio de definir y comunicar la experiencia colectiva de un país.

Notas

1. Enrique Anderson-Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 2, (México: F.C.E. 1970), p. 72.
2. Sobre la narrativa chilena del exilio. Cf. mi artículo "Cruzando la Cordillera: el relato chileno del exilio", *Cuadernos Americanos*, Vol. CCXXXI, No. 4 (1980), p. 205-229.
3. Es una literatura cuya preocupación básica es abrir la mirada hacia aquellas zonas de la realidad no consideradas anteriormente como parte del mundo literaturizable. Esta espacialización de la mirada del escritor hacia los diversos estratos del mundo social en algunos casos tiene un sentido de catastro tentativo, como se advierte en la serie de novelas de Eugenio González, publicadas en la década del 30, centradas separadamente en la clase media, el proletariado y el mundo lumpen.
4. Agustín Cueva, "En pos de la historicidad perdida," *RCLI*, 7-8, (1978) p. 25.
5. Volodia Teitelboim, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena," *Atenea*, Vol. CXXXI, Nos. 380-381 (1958), pp. 107-108.
6. Fernando Alegría, "La narrativa chilena (1960-1970), *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, Vol. 2, No. 1 (1972), p. 63.
7. Vd. *La Bicicleta*, No. 5, Santiago de Chile (1979), p. 16.
8. Angel Rama, "La riesgosa navegación del escritor exiliado," *Nueva Sociedad* No. 35, Venezuela (1979), p. 13.

Teatro Chileno y Afianzamiento de los Sectores Medios

Juan Villegas
University of California, Irvine

Nuestro punto de partida para las conclusiones de este ensayo son los siguientes principios, cuyas consecuencias veremos proyectadas a una dimensión del teatro chileno hacia 1920:

a) La literatura es una respuesta a los problemas que preocupan a los integrantes del grupo al cual pertenecen tanto el emisor como el receptor del acto comunicativo. El texto pone de manifiesto el sistema de valores del emisor, sistema de valores mediatizado por la voluntad de satisfacer o condicionar al receptor.

b) Las respuestas de los distintos grupos sociales son diferentes, ya que cada grupo responde de acuerdo con sus intereses y necesidades.

c) Un factor mediatizador en los grados o matices de estas respuestas son los géneros literarios o, de modo más general, las diversas formas artísticas.

La tesis que intentaremos demostrar surge de los principios anteriores: el teatro chileno hacia los años veinte fue producido predominantemente por escritores de los sectores medios y estaba destinado a miembros del mismo estamento. Una producción menor era dirigida a los sectores proletarios y obreros.¹

Desde esta perspectiva adquiere mayor importancia la interpretación de la historia de Chile bien sintetizada por John Johnson:²

En Chile los sectores medios urbanos obtuvieron un mayor éxito político. El primer papel decisivo que les tocó asumir en la escena política lo desempeñaron en el año 1920 cuando dirigieron la campaña que elevó a Arturo Alessandri Palma a la presidencia.

Interesa advertir, en primera instancia, cuales eran las preocupaciones fundamentales del sector político que asciende al poder hacia 1920, para

luego examinar su presencia y la modalidad de su respuesta en la literatura de la época. Un texto que puede servir de clave de la cristalización de los anhelos del grupo ascendente durante estos años es el discurso presidencial de Arturo Alessandri Palma en 1920, ya que plasma, naturalmente, las aspiraciones del grupo social que le llevó al poder. De los numerosos aspectos que se podrían destacar, comentaremos aquellos que son más significativos para la dimensión del teatro que interesa en esta oportunidad.

Alessandri recurre a la imagen del país como una gran familia—"la familia chilena"—en la cual los poderes del Estado asumen la función del padre, padre cuya preocupación fundamental ha de ser el bienestar de todos los miembros del grupo familiar, al mismo tiempo que velar por la armonía entre los diversos integrantes. Alessandri destaca varios puntos sobre los cuales el Estado debe poner especial atención con el fin de mantener la tranquilidad y la armonía sociales.³

1—Situación y función del proletariado dentro del grupo social.

Nadie puede desconocer la eficacia del proletariado como factor económico irremplazable y el Estado debe tener los elementos necesarios para defenderlo, física, moral e intelectualmente.

Hay que velar porque su trabajo sea remunerado en forma que satisfaga las necesidades mínimas de su vida y las de su familia: no sólo las de su vida física sino las de su perfeccionamiento moral y de su honesta recreación. Hay que protegerlos en los accidentes, en las enfermedades y en la vejez. La sociedad no puede ni debe abandonar a la miseria y al infortunio a quienes entregaron los esfuerzos de su vida entera a su servicio y progreso. (p. 354)

Hay que señalar sin embargo, que en el mismo discurso Alessandri hace evidente la interpretación que su grupo da de los comportamientos del proletariado, interpretación que adquiere toda su significación en cuanto a la representación de este grupo en la literatura de la época:

Defendamos también la raza combatiendo por todos los medios, con todas las energías posibles, el alcoholismo, las enfermedades de trascendencia social y las epidemias engendradas por la falta de higiene y de cultura. (p. 354)

2—El segundo aspecto es la educación. En varios párrafos Alessandri apunta la necesidad de educar como factor esencial en el progreso. Donde se hace más evidente y aun adquiere tonos sentimentales y personales es al referirse a la Ley de Instrucción Primera Obligatoria:

La ley de instrucción primaria obligatoria pende de la consideración del honorable Senado de la República. Falta sólo la sanción de su último tratamiento constitucional para constituir en una hermosa realidad lo que fue durante tantos años una grande y sentida aspiración nacional. Vosotros sabéis cuanto he luchado por esta ley de salvación pública; y, como no basta que las leyes estén escritas sino que deben producir toda su eficacia en la práctica mediante su aplicación correcta y atinada, os declaro que sería la más honda y profunda satisfacción de mi alma, si me cupiera la honra, como Jefe del Estado, de dar vida, forma y movimiento a una ley que he perseguido con tan incansable tenacidad. (p. 355)

3—Finalmente, el tercer aspecto que nos interesa destacar es la preocupación por la situación de la mujer. A este propósito apunta:

La condición de la mujer en Chile permanece aún aprisionada en moldes estrechos que la humillan, que la deprimen y que no cuadran con todas las aspiraciones y exigencias de la civilización moderna. Carece ella de toda iniciativa, de toda libertad y vejeta reducida al capricho de la voluntad soberana del marido en forma injusta e inconveniente.

Todas las legislaciones actuales reconocen, todos los pensadores del siglo reclaman para la mujer la elevada posición de su nivel moral, legal e intelectual, en la forma que corresponde a aquella parte tan noble y respetable de la sociedad, que tan alta e importante participación tiene en el desarrollo de la vida moderna. Nuestra legislación no puede continuar siendo en este respecto una excepción desdolorosa en el concierto armónico del mundo civilizado. (p. 356)

Las mujeres y los niños reclaman también la protección eficaz y constante de los poderes públicos que, cual padres afectuosos y vigilantes, deben defender a tan importante porción de sus vitales energías. (p. 354)

Este sistema de valores y los géneros literarios.

La tendencia dominante de la crítica literaria ha sido interpretar la literatura chilena de la época desde la perspectiva de las tendencias literarias, los códigos literarios dominantes o las influencias, más que las condiciones históricas particulares en que la obra se produjo. Por ello, resulta sugerente el examen propuesto. Las ideas de Alessandri representan, precisamente, el área de preocupaciones e intereses del sector emisor del texto y su destinatario. En la poesía lírica, por ejemplo, las varias generaciones escribiendo en el momento tienden a no referirse a los problemas anteriormente mencionados. Predomina una poesía intimista en la cual los hablantes emergen como entes angustiados por la conciencia de la muerte, la futilidad de la existencia y la necesidad de encontrar un sentido.⁴ La respuesta al sentido de la vida los conduce a ponerse en contacto con la naturaleza—Pedro Prado—, a una búsqueda de comunicación con Dios—Juan Guzmán Cruchaga, Angel Cruchaga Santa María—un énfasis en la muerte en sí—Huidobro—, la preocupación por el arte—Huidobro—, o la realización en el erotismo y la mujer como es el caso de Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Las historias literarias hacen evidente esta orientación al describir las generaciones coexistentes hacia los años veinte. Por una parte, la llamada generación del 900 en poesía casi ha desaparecido; la generación emergente—la del 14—formada por los autores anteriormente señalados—viven poéticamente bajo el signo del abandono del modernismo y su incorporación a las nuevas tendencias que vendrán a constituir la vanguardia. Huidobro representa bien una dimensión de esta vanguardia con sus intentos de fundar el creacionismo, el que implica esencialmente la preocupación por la creación artística y los problemas del arte.

Una excepción, desde este punto de vista, la constituye Gabriela Mistral, quien sí incorpora—directa o indirectamente—la problemática implícita en el discurso citado: la condición de la mujer, la importancia de

la educación y la conmiseración por el niño. Para ella, la educación es esencial y la creación de la imagen de la “maestra rural” es una de las mejores contribuciones—consciente o inconsciente—a la proclamación del sistema de valores representados en el discurso de Alessandri.⁵ Otra excepción, en el plano de la poesía, la representa Pablo de Rokha quien se inicia con una orientación semejante a los anteriores, pero que hacia 1922—*Los gemidos*—cambia su perspectiva social y poética.

En cuanto a la narrativa, la mayor parte de los estudiosos ha destacado el predominio del criollismo, en el cual la preocupación fundamental es la búsqueda de lo nacional. Aunque no es el propósito de este ensayo, vale la pena hacer notar que en aquellas obras de intención social la visión que se da de ciertos sectores sociales tiende a corresponder con la descripción de Alessandri. Joaquín Edwards Bello en *El roto* (1922), por ejemplo, muestra la vida de un barrio santiaguino. En esencia, su descripción coincide con la perspectiva que los sectores medios tenían de los sectores bajos y que se resume bien en la frase de Alessandri en cuanto a la necesidad de educarlos porque en ese medio predomina: “el alcoholismo, las enfermedades de trascendencia social y las epidemias engendradas por la falta de higiene y de cultura.”

El teatro, en cambio, parece ser el escenario natural para la problematización de las preocupaciones mencionadas. Aún más, me atrevería a afirmar que la temática fundamental del teatro “serio” de los autores chilenos de la época es un instrumento de proclamación pública de lo sintetizado por Alessandri. Varios autores han destacado que Armando Moock y Eduardo Barrios, por ejemplo, son autores que representan en sus obras los sectores medios.

A propósito de *Isabel Sandoval, modas*, Julio Durán Cerda apunta:

Desde luego, acierta el tema y en el ambiente de la más pura esencia chilena del momento; una historia sentimental desenvuelta en el corazón de la clase media que se debatía silenciosa entre la pobreza y el arribismo, al estilo de las comedias de Eduardo Barrios.⁶

A su vez, Mario Cánepa Guzmán recuerda la afirmación de Raúl Silva Castro:

La especialidad de Moock como autor dramático es la comedia de clase media, como personajes típicos de la ciudad y que no salen de la esfera corriente. Aspira a representar en sus obras la vida cotidiana, la existencia de las familias burguesas, los contrastes entre la educación superior y la fortuna menguada, y de vez en cuando asomó a los conflictos de almas para los cuales le llamaron la atención, de preferencia, los caracteres de artistas, bohemios e inventores, sin hacer asco a los excéntricos y semilocos.⁷

Lo que no se ha destacado especialmente es de qué modo estos temas correspondían a las preocupaciones del momento y hasta qué punto implicaban respuestas de los sectores medios, respuestas que es posible advertir en otros planos del desarrollo nacional y que, a la vez, están en

íntima relación con las discusiones nacionales de la época.⁸ Como se puede observar en las citas reproducidas, la tendencia es a mostrar la “veracidad” de la representación social, sin observar que esa representación está mediatizada por la visión de mundo del grupo social al que pertenecen los autores.

La perspectiva del proletariado, en cambio, se pone en evidencia en Antonio Acevedo Hernández. Mientras en Eduardo Barrios y Armando Mooch el núcleo lo constituyen los sectores medios venidos a menos con énfasis en el sufrimiento humano de los personajes y el desdén de los grupos acomodados; en Acevedo Hernández, los personajes pertenecen al campesinado, el lumpen o el proletariado. En el caso de los dramaturgos de los sectores medios, el mundo dramático termina con una relativa armonía; en Acevedo Hernández la relación entre las clases sociales es más violenta, ya que sus desenlaces implican destrucción y quiebre del sistema social o la apertura hacia ese quiebre. Hay que señalar, sin embargo, que no todas las obras muestran exactamente la misma respuesta, precisamente porque la respuesta se va acomodando a las condiciones históricas particulares que hemos mencionado. La dimensión “revolucionaria” de Acevedo Hernández no se evidencia en los primeros textos, antes de 1921, por ejemplo.

El teatro de los sectores medios

La visión de mundo que sustenta la mayor parte de estas obras se funda en una serie de oposiciones sugestivas: la clave la constituye el dinero. La antítesis básica es: grupo social sin dinero/grupo social con dinero. La oposición conlleva varias otras. El primero es el explotado; el segundo es el explotador. El primero está formado en las obras esencialmente por la madre, las hijas mujeres, mujeres o hijos en el proceso de formación. El grupo aparece como desvalido esencialmente por la falta del padre. Con frecuencia, se menciona que el estado de desvalidez se produjo precisamente con la pérdida del padre o cuando éste perdió el dinero. El sector explotador, en estas obras, sin embargo, no es visto en su dimensión económica por cuanto la explotación es de orden moral. En el segundo grupo mencionado, se le concede menos importancia a las mujeres y está formado especialmente por hombres. En ambos grupos, “el qué dirán” constituye un importante factor de condicionamiento de la conducta aunque es mucho más importante en el sector “venido a menos”. Los instrumentos de salvación social para el sector desvalido son la educación, la adquisición de dinero, la influencia social, que pertenece a integrantes del otro sector y, naturalmente, el amor. Este último es entendido esencialmente por las mujeres como sentimiento, como afecto. Para los hombres, en cambio, es explotación erótica.

Los factores de desquiciamiento del orden social provienen, por lo tanto de la desigualdad social originada en la falta del padre, la posesión de dinero, la desvalidez del grupo femenino o familiar sin la figura del padre,

la falta de preparación para la vida ya que la educación no ha orientado a los jóvenes de la familia para actividades prácticas.

Esta descripción sumaria de la visión de mundo de las obras de los autores de los sectores medios evidencia su íntima relación con las ideas fundamentales que hemos citado del discurso de Alessandri.

Un esquema dramático repetido es más o menos el siguiente: en la familia ha desaparecido el padre, situación que deja en malas condiciones económicas a la familia y fuerza a la madre a asumir los deberes económicos. Esta, a su vez, está mal adiestrada para enfrentar sus nuevas responsabilidades. En la familia, las hijas aparecen con un destino limitado, en diversos grados de plasmación: utilizar la costura como medios de subsistencia, casarse o ser la amante de un burgués acomodado que la mantenga. En cuanto al hijo, se menciona que su deber es asumir la responsabilidad de mantener la familia. Sin embargo, generalmente tampoco está preparado para ello porque se le ha orientado para una profesión de tipo humanista que ofrece pocas posibilidades o posibilidades limitadas de subsistencias. A él se le presentan dos caminos en la educación: la del humanista—que alcanza a veces la dimensión de creador literario—o aspirante a abogado, y—en menos ocasiones—como aprendiz de un oficio. Generalmente, los desenlaces son armoniosos. Es decir, los protagonistas buscan ascender de clase social o recuperar el respeto mantenido durante la vida del padre. Pocas veces se alcanza, pero la obra termina con cierta resignación o tranquilidad.

En las obras citadas las mujeres se constituyen en protagonistas. Se las presenta en la especie de aporía social frente a la cual surgen posibilidades de conducta, todas ellas realmente insatisfactorias. La mayoría carece de oficio y—al faltarle el padre o el “hombre de la casa”—se ven obligadas a profesionalizar las llamadas “labores del sexo”. De este modo, mientras son hijas de familia y dependen económicamente del padre se las prepara exclusivamente para ser dueñas de casa, bordar o coser; al desaparecer la fuente de sustento su destino es usar la costura como medio de subsistencia. Otra posibilidad es transformarse en amante de un hombre acomodado para que la mantenga, aunque la motivación aparentemente real es el amor de ella hacia él. Generalmente, el burgués no está enamorado sino que la utiliza. En algunos casos emergen otras posibilidades: la realización como mujer teniendo un hijo despreocupándose del que dirán, pero aceptando las consecuencias de la censura social. En la mayoría de las oportunidades se le presta poca importancia a la educación profesional de las jóvenes y su función es predominantemente de figuración social. Es decir, se las coloca en “colegio de monjas” con la intención de que hagan amistades con los sectores económicamente más altos. Generalmente esta educación no les sirve para nada cuando llega la crisis. Este esquema, con ligeras variaciones lo podemos encontrar en *Vivir, Lo que nos niega la vida*, *Por el decoro* de Eduardo Barrios; *Isabel Sandoval*, *modas y Pueblecito* de Armando Moock.

En *Vivir*, el conflicto se centra en Olga, joven de clase media de Valparaíso, quien se enamora de Ramiro, de la aristocracia santiaguina. El desarrollo de la acción proviene de la desaparición de Ramiro y su búsqueda por parte de Olga, acompañada de su abuela Misiá Matilde. Después de mucho esfuerzo y sacrificios por parte de la abuela, ésta descubre a Ramiro. Frente al sufrimiento de su nieta, Misiá Matilde aun ofrece a Olga como amante de Ramiro, ya que sólo su presencia podrá salvarla. La dicotomía clase media—aristocracia, sin embargo, no adquiere características de conflicto social por cuanto el énfasis de la obra se da en la dirección de la condición de las mujeres en la sociedad.

La dependencia de la mujer por el hombre no se da sólo en el plano sentimental sugerido por la relación Olga-Ramiro, sino que corresponde al caso de todas las mujeres de la obra. Ramiro, por su parte, es dependiente de factores de orden social y económico, por cuanto él parece estar enamorado de Olga, pero no puede realizar sus sentimientos ya que se ha casado por conveniencias económicas y debe preocuparse por el que dirán. Desde este punto de vista, el personaje María presenta una salida diferente. Tanto Misiá Matilde como Olga llegan a vivir a casa de María, quien, escéptica, no cree en los hombres, ha buscado su propio sistema de subsistencia con un pequeño negocio y a lo largo de la obra evoluciona para confirmarse en su independencia con respecto al hombre. Su anhelo llega a ser tener un hijo, sin necesidad de matrimonio. Es decir, aspira a realizarse como mujer en la maternidad.¹⁰

La obra, en síntesis, elige personajes de varios niveles de los sectores medios y los muestra enredados en los hilos de las convenciones sociales y, en cierto modo, víctimas del sistema social. El núcleo del mensaje es la demostración de la desvalidez de la mujer y su carácter de víctima. Cada uno de los personajes ejemplifica un caso en esta maraña de destrucción. Olga representa la mujer de clase media, sin contactos sociales, educada en colegio de monjas. Esta educación, destinada a ponerla en contacto con las "señoritas de la clase alta" no ha conseguido sus objetivos. El único sentido de su vida radica en el amor "romantizado". El propósito de los padres fracasa ya que esa educación no le permite ganarse la vida y la hace depender exclusivamente del encuentro del marido. Este personaje constituye el caso extremo de la mujer que romantiza el amor y no se enfrenta a la realidad. Se le puede comparar a Teresa de *Pueblecito* tal como aparece al comienzo de la obra. Teresa es una adolescente de un pueblo chico que ha viajado a Santiago a educarse. Al volver al pueblito rechaza el medio y prefiere vivir en el mundo ilusorio y romantizado de las novelas de Pierre Loti. Dice, por ejemplo, "muchas veces he pensado en el suicidio; un suicidio romántico, novelesco." Teresa, sin embargo, evoluciona y en vez de *enfermarse de amor* llega a aceptar el medio y sus limitaciones.¹¹ María, de clase más baja, no tiene aspiraciones de ascenso social y parece representar una especie de primer intento de liberación femenina, por cuanto hay un esfuerzo por sobrevivir económicamente de modo independiente, pero especialmente porque afirma su voluntad de

despreocuparse del que dirán con el fin de satisfacer su anhelo de maternidad. Podría señalarse que, además, el caso femenino es comparable al del hablante en los poemas de Gabriela Mistral para quien la maternidad alcanza también el grado de realización personal o realización como mujer. Un tercer caso es Tránsito, mujer de baja clase social que sí tiene un hijo—y en ello sirve algo como modelo para María—, quien ha sido abandonada por su hombre. Ella, sin embargo, está satisfecha consigo misma y trabaja liberada de las convenciones sociales. Finalmente, tal vez el personaje más interesante de la obra, es la abuela doña Matilde: implica la mujer criada en el medio de las convenciones sociales, pero que, motivada por la necesidad de salvar a su nieta, es capaz de superarlas y aprender a vivir con la “vergüenza social.”

En *Lo que niega la vida* Eduardo Barrios insiste en el tema de la desvalidez de las mujeres de una familia cuando se pierde la posición económica y, especialmente, cuando desaparece la figura del padre. La pérdida de la fortuna implica la pérdida de la posición social y, como comenta Julio Durán Cerda, “hasta la capacidad para ser virtuosos.” (*Panorama del teatro chileno*, p. 47) Una de las hijas, María Rosa, se casa, más por razones económicas que sentimentales. Al ser abandonada por el marido en París se entrega a un amigo que la ayuda en esas circunstancias. Llega a ser su amante y como tal regresa al país. Esta condición origina el que las “malas lenguas” carguen a toda la familia con el “deshonor” y que las demás hermanas se vean expuestas a ser víctimas de los jóvenes burgueses o acomodados que no la buscan para matrimonio. Hecho que las condiciona definitivamente para quedar solteras, con el consiguiente ostracismo social, o para ser amantes de hombres acomodados.

La mujer abandonada y sin profesión depende exclusivamente de sus posibilidades de matrimonio. En esta obra, la dimensión trágica de esta apertura es la anulación de la misma por factores de índole social y económico. La falta del padre—como del Estado en el caso del país—deja expuestos a los integrantes de la “familia” a la explotación, la desvalidez y el sufrimiento. La educación de las mujeres en la época no es práctica, no les da instrumentos de mantención. La sociedad es extremadamente cruel con estas “víctimas” de su propio sistema.

Con las obras producidas en Chile, antes de su viaje a Buenos Aires, Armando Moock confirma y amplía la interpretación que hemos propuesto. Un mensaje diferente proviene de *Pueblecito* (1918), aunque, en el fondo la concepción de mundo es semejante por cuanto evidencia que la sociedad no ofrece otras oportunidades. La respuesta a la aporía social de la mujer que proporciona Moock, sin embargo, es de esperanza. Es decir, implica reconocer y aceptar la realidad social y personal y asumirla en sus consecuencias. En *Isabel Sandoval, modas*, 1915, se enfrenta al motivo del grupo familiar que ha perdido el padre. Al morir éste, Isabel, la madre, de 45 años, se ve forzada a ganarse la vida como costurera. Su hija, Inés de 19 años, ayuda a su madre. Los dos hijos representan con claridad la disyuntiva del varón en la familia de medio pelo: la educación humanista o el

trabajo manual. Ejemplo confirmador de nuestra tesis con respecto al destino limitado con que se configura a los personajes femeninos es el hecho de que otra joven—Amanda—hija de don Alejo, también venido a menos económicamente, llega a trabajar al taller de doña Isabel. Para nuestro propósito es más interesante destacar la condición de los hijos. Juan es un intelectual, con ambiciones de poeta. Aspira a relacionarse con gentes de niveles sociales más altos, pero para poder “codearse” con ellos debe renegar de su familia, comportarse como un *singergüenza*. Aparece, sin embargo, con rasgos positivos en cuanto al comportamiento social que implica engaño, disimulo, afán de figuración. Es el preferido de la madre, atractivo físicamente, posee facilidad de palabra, logra que se enamore de él una mujer de clase social más acomodada. El precio para este relativo éxito social es la degradación y humillación personal. Lalo, el hermano, es mecánico. En oposición a Juan, ni es atractivo físicamente y tiene dificultades para expresarse oralmente. Sin embargo, es honesto, de sentimientos simples, responsable, muy dedicado al trabajo y, sobre todo, por esta dedicación asciende en el taller y hacia el final de la obra se aproxima a la cumbre de su fortuna: pondrá su propio taller y será independiente.

Obviamente el mensaje de Armando Moock en el plano de la educación favorece el camino del aprendizaje de un oficio dándole a su representante en la obra las posibilidades de éxito económico, independencia y, sobre todo, dignidad personal. Juan, finalmente, decide abandonar sus proyectos y opta por trabajar con su hermano. Resolución, por lo demás, propuesta por la mayor parte de los educadores de la época. Mensaje expreso por don Alejo:

A honor lo tengo ¡caray!, las ideas o se exponen como se debe o se callan; créame, señora, todavía es tiempo, llame usted a Juan y dígame que aprenda un oficio; que se deje de leyes y de poesías, que deje el título para los señoritos; los que tienen como pagarlo y guardarlo como trofeo del dinero. El es pobre, y los pobres no deben vivir solamente de esperanzas; le hará usted un bien a él y a su país que está necesitado de manos expertas que arranquen las riquezas que su suelo contiene.¹²

Es interesante comparar la representación de la situación de la mujer en la época por los dramaturgos simpatéticos hacia su independencia y liberación con la de Domingo Melfi quien, reconociendo los mismos problemas, transforma la descripción en una pieza antológica de misoginia:

Condenada a una vida ilusoria y mentirosa, la educación mediocre y falsa que recibe la entregará completamente desarmada para la vida y expuesta a esas caídas irreparables para las cuales no existe redención, porque la misma sociedad se ha reservado el derecho de negársela. O vegetará roída por la herrumbre de una nostalgia indefinible que la transformará en neurótica y anémica, para desquiciarse el hogar cuando lo forme, frívola, ostentosa, vana, y para ser el calvario de un marido; o saltará por encima de las fórmulas, siguiendo su ruta, para estrellarse contra el peñasco de una sociedad hermética y rodar desgarrada, sangrienta, envilecida, perdida para siempre. Contra esta moral de almanaque, contra esta educación insuficiente y ficticia, que hace de la mayoría de nuestras mujeres maniqués sin alma y sin carácter, seres aptos sólo para el brillo fugitivo de las noches de fiesta, servibles como muebles de placer, sin idea del hogar ni de sus excelencias, muñecas

ávidas de lujo y de ostentación, mariposas locas; contra las hipocresías ridículas del ambiente, se yerguen las conciencias firmes, los voceros de la belleza, para latiguar en fórmulas demoledoras los viejos prejuicios.¹³

Acevedo Hernández incorpora nuevos sectores sociales al teatro, hecho que ha sido reconocido y destacado por los historiadores:

Para enfocar el teatro social en Chile es imprescindible detenerse, aunque sea someramente, en un valor extraordinario y diferente como es Antonio Acevedo Hernández. Lo hemos encontrado en sus primeros años desplazándose definitivamente hacia la ideología socialista. Ninguno como él, ha ahondado en fases más distintas y gamas más amplias de una temática social.¹⁴

El autor que traerá a la escena nacional la denuncia implacable de la injusticia y la expresión genuina hacia su víctima, será Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), verdadero iniciador del teatro social y popular chileno.¹⁵

Estas citas, planteadas desde una perspectiva de elogio, no enfocan la relación entre el tipo de teatro de Acevedo Hernández y el que hemos comentado en las páginas anteriores. El punto de vista sugerido al comienzo de este ensayo permite integrarlo funcionalmente al teatro de la época. Como señalamos, Alessandri incorpora dos dimensiones del proletariado en su discurso. Por una parte, la necesidad de protegerlo como parte integrante de la colectividad y la consiguiente mantención de su felicidad como indispensable en la armonía social. Por otro lado, aparece la visión de un pueblo corrupto por vicios como el alcoholismo y las enfermedades venéreas.

Antonio Acevedo Hernández, proveniente de los sectores populares, es decir, de origen social diferente al de los autores anteriormente citados, presenta, a nuestro juicio, dos instancias en la evolución de su teatro en relación con el tema planteado. En sus obras anteriores a 1921 tiende a predominar un punto de vista semejante al del discurso de Alessandri. Después de esta fecha se produce una intensificación de la relación conflictiva entre campesino y patrón. Las primeras obras de Acevedo Hernández, entonces, representan al proletariado bajo la mira de la burguesía chilena de la época, pese a la simpatía del autor hacia ese sector. Después de 1921, Acevedo Hernández se libera e incorpora una visión más problemática concorde con los cambios políticos que experimentaba el país por aquellos años.

Comentaremos, en primera instancia *Almas perdidas*, de 1917, como ejemplo de la representación del sistema de valores implícito en el discurso de Alessandri.¹⁶

La acción se ubica en Santiago en 1915. Transcurre en un conventillo. El proletariado cumple una función importante, aunque no constituye el núcleo de la acción. Nos configura un sector del mundo en el cual predominan el alcoholismo, las bajas pasiones, la explotación y la subordinación de la mujer a la voluntad del marido o del padre. Aun éste intenta vender a su propia hija. Es un mundo degradado moral y humanamente. La dimensión positiva está dada a través de los dos

protagonistas, Laurita y Oscar, quienes conllevan la posibilidad de salida del mundo degradado. Sus armas, precisamente, son los instrumentos de ascenso social en el sistema ideal de los sectores medios: la honestidad, la responsabilidad moral, el trabajo y, naturalmente, la educación.

Oscar aparece con rasgos excepcionales dentro del mundo degradado. Dos de sus rasgos más característicos son el hecho de que no es bebedor, por el contrario, rechaza la bebida, y cree que la educación le ha de permitir salir del conventillo. Otros rasgos positivos, consecuencias naturales de lo anterior, su amor puro, no sexualizado, hacia Laurita, y su preocupación por el bienestar de sus compañeros de trabajo. Uno de los varios tributos de Acevedo Hernández al sistema de valores dominante es la explicación del carácter excepcional de Oscar. En el texto se habla de que Oscar es hijo de un *caballero*. Es decir, frente a la necesidad de encontrar una razón del por qué Oscar se interesa por la educación, no es depravado o borracho, se justifica en la herencia, la que en este caso es superior a la influencia del medio. La bondad de Laurita se explica, a su vez, parcialmente, por la presencia de Oscar y su amor hacia éste.

La tesis básica del drama es la posibilidad de salvar al obrero y al lumpen de su condición social sobre la base de la educación. Es lo que acontece con Oscar, con Laurita, quien comparte sus ideales, y, el caso más evidente, Aguilucho. Este aparece al comienzo de la obra como un matón, de temperamento violento, listo para sacar el puñal en cualquier momento, quien hacía poco había salido de la cárcel por asesinato. En el transcurso de la obra, bajo la influencia de Oscar, aprende a leer y termina casi tan idealizado como éste.

En esta obra no se da con evidencia un conflicto entre clases sociales.¹⁷ La explotación del proletariado, por ejemplo, proviene predominantemente de miembros del mismo grupo social. Dimensión que corresponde a la concepción optimista del momento y que en el discurso de Alessandri se manifiesta con la imagen del Estado como una familia armoniosa. Nos muestra, además, cómo la ideología de un grupo tiende a condicionar la respuesta de un portavoz de otro grupo social, quien, al hacer literatura, es proclive a representar su propia realidad desde la perspectiva del grupo culturalmente dominante.

La visión de mundo de Acevedo Hernández cambia radicalmente en corto tiempo. Ya en 1921, con *La canción rota*, configura un mundo conflictivo en el cual las dualidades básicas se fundan en la injusticia social:

pobres	—	ricos
pueblo	—	capitalistas
hambrientos	—	los que pueden comer
víctimas	—	victimarios
campesinos	—	terratenientes
explotados	—	explotadores

Dicotomías en las cuales la columna inicial corresponde al mundo del bien y la segunda al del mal. La antítesis no se limita a abstracciones como

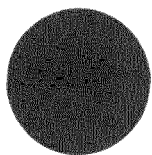
podría sugerir el esquema. Por el contrario, la configuración del mundo identifica los grupos sociales pertenecientes a cada sector. El texto deja en evidencia, por ejemplo, cómo los sacerdotes y los carabineros se constituyen en instrumentos del sector explotador. La relación entre los personajes pertenecientes a uno u otro sector son tensas porque la acción dramática se conduce de modo que el sector del bien en el desarrollo de la obra llega a comprender su condición de explotado y tanto la necesidad de rebelarse como la posibilidad de mejorar su condición sobre la base de la rebeldía. La obra concluye con la manifestación de la violencia como triunfo por parte del pueblo y el ejercicio de la violencia de los carabineros—representantes del patrón—para acallar o destruir las reivindicaciones de los campesinos.

El teatro chileno de los años veinte no debe ser considerado simplemente como una manifestación de corrientes teatrales europeas o latinoamericanas. El teatro se dirige a un destinatario inmediato con un mensaje que toma partido, implícita o explícitamente, con respecto a los problemas que interesan a los grupos sociales que constituyen los receptores. En el caso que hemos comentado en estas páginas, algunos autores dirigen sus obras a los sectores medios con intenciones de renovación social, dentro de la perspectiva ideológica del grupo social ascendente. *La canción rota* revela no sólo la liberación ideológica de Acevedo Hernández sino que también el surgimiento de fuerzas sociales en el país, el desplazamiento de la ideología del productor de textos teatrales y, parcialmente, el cambio en el destinatario de la producción teatral.

NOTAS

1. En este ensayo no comentaremos las obras llamadas "proletarias" u "obreras" por no corresponder a los objetivos básicos. Por otra parte, es un trabajo que falta realizar, pese a que las dificultades para conseguir los textos o reproducir las condiciones de sus primeras representaciones son incalculables. Para una información general sobre el tema y referencias particulares a algunas obras véase Orlando Rodríguez, "El teatro chileno entre 1900 y 1940," en Orlando Rodríguez y Domingo Piga, *Teatro chileno del siglo XX*, Santiago: Publicaciones Escuela de Teatro, Universidad de Chile, 1964, pp. 1-70; Zlatko Brncic, "El teatro chileno a través de cincuenta años, 1900-1950," *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*, Santiago: Editorial Universitaria, 1953, II, pp. 385-416; Julio Durán Cerda, "Estudio crítico, *Panorama del teatro chileno, 1842-1959*," Santiago: Editorial del Pacífico, 1959. Véase también la revista *Aisthesis*, No. 1 (1966), edición dedicada a "El teatro y sus problemas en Chile."
2. John Johnson, "Atrinchamiento político de los sectores medios en Chile," en Hernán Godoy, *Estructura social de Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, p. 359.
3. Arturo Alessandri, "Programa Presidencial," Hernán Godoy, *Estructura social de Chile*, pp. 351-358. Godoy explica: "Discurso político de don Arturo Alessandri, agradeciendo a sus amigos su designación como candidato a la Presidencia de la República, pronunciado en la Convención Liberal de Santiago, el 25 de abril de 1920 y que constituye su programa de gobierno." (p. 351).
4. Jaime Concha hace algunos años hizo notar la falta de preocupación social de los poetas chilenos de la época. Su explicación socio-psicológica—vergüenza de la burguesía chilena por su indiferencia con respecto a la opresión del proletariado por parte de la burguesía nacional—resulta insatisfactoria y sin considerar la multiplicidad de factores en juego. Véase su antología *Poesía Chilena. 1907-1917*, Santiago: Nascimento, 1971.

5. Sobre una posible relación entre el sistema de valores de la clase ascendente hacia los años veinte y la primera poesía de Gabriela Mistral, véase mi ensayo "El Estado como Mecenas," *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago: Editorial Nascimento, 1980, pp. 95-104.
6. Julio Durán Cerda, *Panorama del teatro chileno*, p. 53.
7. Mario Cánepa Guzmán, *El teatro en Chile*, Santiago: Editorial Arancibia hermanos, 1966, p. 88.
8. A principios de siglo el país presenció la continua preocupación de los sectores dirigentes por la enseñanza, su orientación y necesidad de reformas. Se pone en evidencia en los varios congresos sobre la educación que se realizaron en la época: En 1902 se celebró en Santiago un *Congreso General de Enseñanza*, en 1912 el *Congreso Nacional de Enseñanza Secundaria*. Obsérvese que en 1912 Francisco Antonio Encina publica su *Nuestra Inferioridad Económica*, en él culpa de los problemas nacionales entre otros factores a la errada orientación humanista de la educación. Encina propiciaba una educación técnica con énfasis en atraer a los sectores medios hacia las profesiones que contribuyan con el desarrollo económico e industrial. Amplía el tema en *La educación económica y el Liceo*. Sus ideas originaron un intenso debate en la época.
9. Sobre Acevedo Hernández véase Carlos Monsanto, *La protesta social en la dramaturgia de Acevedo Hernández*. México: Talleres de B. Costa-América, 1971.
10. Citamos por edición de *Teatro escogido*. Santiago: Zig-Zag, 1964. Véase Ned J. Davison, *Eduardo Barrios*, New York, Twayne Publishers, 1970.
11. Armando Moock, *Teatro seleccionado*. Santiago: Editorial Cultura, 1937, I, p. 70.
12. Armando Moock, *Isabel Sandoval, modas*, Santiago, Editorial Nascimento, 1929, p. 35. Sobre Armando Moock, véase Raúl Silva Castro, *La dramaturgia de Armando Moock. Un ensayo de interpretación*. Santiago: Editorial Universitaria, 1964; R. H. Castagnino, "Evocación de Armando Moock" y "Sentido de lo universal en el teatro de Armando Moock," *Escritores hispanoamericanos*, pp. 207-290.
13. Prólogo a Eduardo Barrios. *Teatro escogido*. Santiago: Zig-Zag, 1964, pp. 27-28. Este prólogo está firmado por Domingo Melfi e indica la fecha de 1916.
14. Orlando Rodríguez, "El teatro chileno entre 1900 y 1940," p. 45.
15. C.M. Suárez Radillo, "El teatro chileno actual," *Lo social en el teatro hispanoamericano*. pp. 25-26.
16. Citamos por la edición de Nascimento (cuarta) 1932.
17. La reacción en la época parece haber sido muy diferente si hemos de creer a Mario Cánepa Guzmán quien recuerda: "En 1916, en el Teatro Coliseo, mientras se presenta *Almas perdidas*, entra la policía y detiene al autor y a los artistas. El drama es una fuerte crítica social." (*El teatro en Chile*, p. 86.)



Traducciones, Tirajes, Ventas y Estrellas: El "Boom"*

Sara Castro-Klarén
Dartmouth College

Héctor Campos
University of California at Los Angeles

Buscando información sobre el "boom" de la novela latinoamericana en los E.E.U.U. se revisó las publicaciones del *Publisher Weekly* editadas durante los años 1962-73. Grande fue la sorpresa al no encontrar ninguna reseña, observación o artículo sobre las novelas latinoamericanas traducidas al inglés, o alusión alguna al "boom". Sólo pudimos encontrar un artículo sobre el mercado de libros en los E.E.U.U. que contenía cifras sorprendentes. Los autores de tal informe también se sentían sorprendidos por "how little this knowledge industry really knows about itself, by how much we need to learn."¹

Al llevar a cabo la investigación para determinar la interacción entre el llamado "boom" y el mercado de libros, se ha tenido que afrontar el grave problema de la falta de datos sobre tirajes, precios, compras, distribución etc. Sin embargo hemos llegado a propuestas interesantes, la primera de las cuales es un esclarecimiento de la noción que hasta ahora teníamos del "boom". Nos habíamos acostumbrado a pensar que era la plétora de un producto homogéneo llamado literatura latinoamericana que de súbito encontró una demanda sobresaliente tanto en los países de América latina como en el exterior. Esta idea creció a base de información incompleta, a través de la mala interpretación de algunos hechos relativos a traducciones y entrevistas en los medios de comunicación metropolitanos y sobre todo

*La versión original de este trabajo se leyó en el Woodrow Wilson Center en el taller que sobre "el boom" organizaron Sara C. Klarén y Angel Rama.

por la nueva posición del escritor como superestrella, debido a la tecnología de la cultura de masas.²

Primero trataremos el asunto de la traducción a lenguas europeas pues este fenómeno ha sido tomado como la prueba más eficaz de la madurez de la cultura latinoamericana. Se pensó, así, que la traducción en sí misma constituía el llamado "boom". La cultura latinoamericana habría pasado de ser una cultura de consumidores, consumidores de bienes intelectuales, a ser una cultura capaz de producir 'civilización'. Quiero decir que siendo leída en Europa, reseñada en *L'Express* o en la revista *Time*, había llegado a una paridad con la cultura metropolitana. Por primera vez los nombres de grandes escritores de nuestra cultura aparecían junto a Sartre o Faulkner. No importaba lo que el reportaje dijera, no se tenía en cuenta si era favorable o no, o si el crítico había realmente podido entender el libro que, como un emblema, representaba a la cultura latinoamericana. Uno de los mejores ejemplos de esta ironía puede comprobarse en una entrevista hecha a Carlos Fuentes por la televisión de Roma (1968) después de la publicación y rápida venta de dos ediciones de *Cambio de piel*. Mientras que Carlos Fuentes se esforzaba por destacar que su novela no era más que una de las tantas novelas latinoamericanas ya publicadas en Italia e insistía en que la demanda de estas obras era debido al interés que existía por tal tipo de novelas (toda su teoría sobre la nueva narrativa aparece en esta entrevista), el reportero, reflejando la opinión de la crítica en la prensa italiana, mantenía su opinión de que *Cambio de piel* atraía tanto la atención del público italiano porque el libro trataba del fascismo. El entrevistador declaraba: "La crítica italiana no ha subrayado prácticamente el carácter mexicano de *Cambio de piel* salvo para preguntarse por qué un escritor de América Latina se ocupa de temas que hasta ahora hemos considerado específicamente nuestros, como por ejemplo la guerra, el fascismo y los campos de concentración... Insisto en que en su libro la tradición europea es más evidente que las raíces latinoamericanas."³

La tesis del entrevistador italiano es inquietante, dado que implica que la difusión de la *nueva novela* en Europa, y tal vez también en los Estados Unidos, está ligada a la aceptación de un determinado tipo de lectura de estos textos. En esta lectura los textos se consideran como la extensión directa de un discurso europeo y no como una meditación latinoamericana, asumida aquí una significativa diferencia entre estas dos lecturas. Tal vez, la posibilidad de una lectura apropiada de parte del lector metropolitano sea el factor selectivo que consciente o inconscientemente opera en la elección de ciertas obras como material capaz de ser distribuido en los mercados del "boom", y del mismo modo el rechazo de otras, aquellas de 'reales raíces latinoamericanas'. Está claro que no tratamos aquí ni de lecturas formadas y menos aún lecturas críticas. Al contrario, el caso de Carpentier, que se trata más adelante, a manos de un periodista estadounidense, muestra el complejo de expectativas y prejuicios que a guisa de valores literarios pasan a determinar el fenómeno de la asimilación en los mercados metropolitanos de escritores como Sábato,

Borges y Cortázar por un lado y Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes por otro. Esta distinción no implica una diferencia descriptiva o un juicio de valor por parte nuestra. Simplemente apunta a ciertos contenidos que el entrevistador italiano identifica superficialmente, para luego utilizarlos como justificación del novedoso interés europeo en productos culturales latinoamericanos.

El segundo problema que trataremos será la aparición o creación de nuevos mercados en países de habla hispana para libros escritos por escritores latinoamericanos. Y finalmente habrá que responder a la pregunta de cuáles han sido y son los efectos duraderos que el "boom" ha producido tanto en los mercados domésticos como en los metropolitanos, y sobre todo, qué efectos ha producido en la generación de autores más jóvenes.

Para aclarar la confusión creada por el mero hecho de las traducciones, parece que algunos datos podrían aclarar el horizonte y también servir como base para un diferente tipo de conclusión. Comenzamos con Borges, porque aunque muchos dirían que su obra pertenece a una generación anterior a la de los cuatro grandes del "boom"—Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa— de hecho, Borges escribe y publica, y en especial es traducido en la misma época que los otros. El incluir a Borges permite además establecer ciertas comparaciones determinantes en cuanto a su posición en los mercados metropolitanos y la de los cuatro del "boom". Así, uno de los hechos más notorios en cuanto a la traducción de Borges, aparte de su carácter amplísimo y constante, es la diversidad y abundancia de reselección y reimpresión de textos que en español se agruparon en volúmenes de contenido fijo. Borges, al menos en inglés y en francés, tiene una serie de traductores que se han ocupado de depurar y reimprimir esos textos en diversas editoriales. Ver apéndice #1.

Borges también ha sido traducido al polaco (*Ficciones*, *El aleph*, *Nueva antología personal*, *El hacedor*, *El informe de Brodie*); *Ficciones* ha sido traducida al ruso, al húngaro, al rumano, al finlandés, al griego y al macedonio. En Islandés ha aparecido una obra; en japonés *Ficciones*, *El hacedor* e *Historia universal de la infamia*; en sueco *El oro de los tigres*; en hebreo *El jardín de senderos que se bifurcan*. *El aleph* ha sido publicado también en portugués y en estonio.

Tenemos en el caso de Borges, entonces, una cantidad de traducciones sin precedentes en un escritor latinoamericano todavía vivo. Además de las ya citadas a lenguas menos comunes, en inglés hay traducciones de al menos 25 obras, en alemán de 8, 8 asimismo en francés y 11 en italiano. El interés por Borges, en inglés, francés e italiano parece ser tal, que hasta sus trabajos de crítica literaria han sido traducidos a esas lenguas. No hay duda de que se le considera un clásico y, por lo tanto, no sería extraño que algún día su correspondencia viera la luz en esos idiomas. Es por ello que si el "boom" se entiende como un fenómeno de difusión sin precedentes, el caso de Borges tiene que ser considerado como modelo del "boom". Se ha presentado su caso en primer lugar porque no es posible encontrar paralelo en

los cuatro grandes del movimiento que estamos estudiando.*

Por otro lado, Cortázar tiene 9 obras que han aparecido en inglés, y además ha sido traducido al portugués, francés, italiano, polaco, alemán, danés, letón, moldavo y ruso. Ver apéndice #2. Es obvio que la comparación rápida entre Borges y Cortázar muestra, por ejemplo, que Cortázar tiene más obras traducidas al holandés y al portugués que Borges, pero que Borges tiene más títulos en alemán e italiano, aunque ambos tienen un número igual en polaco. Más allá de estas simples comparaciones, sin tener acceso a reseñas, como tampoco al tipo de cubiertas que tienen sus libros y sospechando que en ambos casos el público lector se limita al universitario, la información anterior no puede llevarnos a mayores conclusiones. Lo anterior sólo demuestra: en primer lugar, que la obra de cada uno de estos autores ha alcanzado un número de lectores más allá de su lengua original, y segundo, que el número de obras traducidas de un autor obedece a razones que aún no podemos fijar.

Creo que los casos de García Márquez y Fuentes servirán para hacer más comparaciones de tipo diferente y aún quizá para llegar a algunas generalizaciones. Nueve obras de Fuentes han aparecido en inglés. Ha sido traducido al alemán, al polaco, al rumano, al ruso, al serbio, al noruego, al danés, al francés, al japonés y al portugués. Ver apéndice #3.

Si se compara las fechas de publicación de los textos originales tanto en el caso de Fuentes como en el de Cortázar con las respectivas traducciones al inglés (después de 1973), no puede dejar de notarse la velocidad con que aparecen las traducciones. En el caso de Fuentes, a quien se interrogó al respecto (primavera de 1979), sabemos que en los últimos años (desde *Terra nostra*), él va entregando el manuscrito en español a su agente de Nueva York cuando ya está casi por terminar. Esto quiere decir que el traductor trabaja en la versión inglesa casi simultáneamente a la escritura original. Lo que indica una vez más la variación individual con que los mecanismos del mercado funcionan en la difusión de la *nueva novela*.

El caso de García Márquez, como veremos, es único en varios sentidos. El es el único autor que ha visto sus obras publicadas en tres o cuatro ediciones en lenguas orientales. Además, no hay duda que su obra es la más extensamente traducida. García Márquez ha sido traducido a 22 idiomas, mientras que Borges, su rival más cercano, sólo lo ha sido a 13. Cortázar se aleja de los anteriores al haber sido traducido a sólo 9 lenguas. Entre las traducciones de García Márquez de 1960 a 1978 encontramos que *Cien años de soledad* ha aparecido en inglés en 1965-70, 71, 72 y 78; en portugués en 1968, 1971, 1973, 1975 y 1976; en danés en 1966 y 1970, en francés en 1968-73

*Revisando datos nuevos ahora, en 1981, cuando repasamos este texto para su impresión, se puede observar que desde 1975 García Márquez no sólo ha alcanzado sino incluso superado en difusión en lenguas 'exóticas' o de menor difusión a Borges. No parece, sin embargo que este dato pueda alterar la tesis que se desarrolla en este trabajo, ya que el "boom" es considerado, en general, un fenómeno que redondeando va del año 1960 al 1973, momento en el que se instala la dictadura de Pinochet en Chile y en el que la rigidez se impone en la vida cultural y política de Sudamérica.

y 1974, en noruego en 1970. Al búlgaro se le tradujo en 1971, al finlandés en 1971, 1972, 1973, 1974 y 1976, al húngaro en 1971 y 1975, al rumano en 1971, al sueco en 1971-74, al ruso en 1971, al japonés en 1972, al alemán en 1972-74 y 1976, al lituano en 1972, al eslovaco en 1972, al persa en 1974, al polaco en 1974, al checo y al turco también en el mismo año y al coreano en 1975. *El coronel no tiene quien le escriba* salió publicado en finlandés en 1970, en italiano en 1970, en portugués en 1976 (cuarta edición), en hebreo en 1974, en holandés en 1976 (segunda edición), en inglés (Londres) en 1971, en sueco en 1971, en alemán en 1971, 1972 y 1976 y en ruso en 1972. *La mala hora* salió publicada en portugués en 1970, en polaco en 1970, en alemán en 1971 y 1976, en italiano en 1971, en finlandés en 1972 y en húngaro en 1975. *La hojarasca* fue publicada en portugués en 1970 y 1973, en inglés en 1972, en ruso en 1972, en alemán en 1974, en húngaro en 1975. *Los funerales de la mamá grande* apareció en polaco en 1971, en alemán en 1974 y finalmente *Eréndida* fue traducida al portugués en 1974, al danés también en 1974, al italiano en 1973, al inglés en 1973 y 1978 y al sueco en 1974. Por otro lado, *El otoño del patriarca* ha sido traducida en 1976 tanto al portugués como al inglés. En el mismo año en búlgaro apareció *Relato de un naufragio*, en 1974 *Cuando era feliz e indocumentado* en italiano, y *Ojos de perro azul* en polaco en 1976.

Igualmente, una comparación entre las traducciones de las obras de Vargas Llosa y las de García Márquez muestra una notable diferencia y reafirma la singularidad del caso de García Márquez. Ver apéndice #4. Lo que se puede afirmar de las traducciones de Vargas Llosa es que ha sido traducido al inglés con constancia y totalmente. Acaba de salir la traducción de *La tía Julia y el escribidor* (1981). Su récord es también amplio en Alemania, Francia y algunos países de Europa oriental, aunque parece haber menos difusión de sus obras desde la publicación de *Conversación en la catedral*.

Aunque aquí no me concierne tratar de poetas o ensayistas en cuyas obras la idea de "boom" no estuvo realmente centrada, pienso que es importante mencionar que de las obras de Octavio Paz, muchas han sido traducidas al inglés y al francés (*El laberinto de la soledad*, *Piedra de sol*, *Marcel Duchamp*, *El castillo de la pureza*, *Claude Levi-Strauss o la fiesta de Esopo*, *Poesía en movimiento*, *Configuraciones*, *Posdata*, *Conjunciones y disyunciones*, *Libertad bajo palabra*, *Corriente alterna*, *La centena*, *Signos en rotación*, *Los hijos del limo*). Además de haber sido traducido a estas dos lenguas, su obra también aparece en alemán aunque no tan frecuentemente como en francés o en inglés. También tiene una obra publicada en holandés y checo.

Haciendo la recolección de datos para este trabajo nos preguntábamos si realmente hubo un "boom". Y de haberlo habido, qué es lo que realmente significó. Revisando artículos polémicos de la década de los 60⁴ y de principios de la de los 70, parece que se conjugaban varias nociones, las cuales eran consideradas mutuamente excluyentes. Se mantenía que la literatura que se estaba produciendo en Latinoamérica se caracterizaba por

haber superado el 'provincialismo' de nuestra anterior producción. Algunos seguidores de esta tesis mantenían que la prueba de esta madurez literaria era el éxito en los mercados exteriores. Otros mantenían que siempre había existido una literatura de apreciable 'éxito', y que todavía la literatura latinoamericana se veía aquejada de muchas insuficiencias, pero que el fenómeno del éxito de algunas obras estaba más o menos desconectado de valores literarios o culturales intrínsecos. En esta línea, lo que el "boom" representaba era un nuevo fenómeno de publicidad y mercado debido a nuevas técnicas de ventas editoriales. Algunos defensores de esta segunda tesis afirmaban que había escritores de igual valor o tal vez incluso merecedores de mayores elogios literarios, quienes por misteriosas razones habían sido injustamente apartados de la bonanza de las nuevas ventas.

Junto a este grupo hubo aquellos que señalaron y hasta ridiculizaron las características formales que constituían la sustancia del éxito de las novelas del "boom". En 1970 un joven novelista mexicano escribía con ironía *Cómo escribir una novela y convertirla en un bestseller*.⁵ Discutiré esta receta más adelante, pero lo más importante aquí es que Avilez Fabila (el novelista en cuestión) señala 4 factores importantes que en sí constituyeron el concepto de "boom": a) un nuevo uso del lenguaje que en sí revela una nueva consciencia del escritor en relación a su instrumento de creación y la realidad en él elaborada; b) una nueva tendencia en el escritor para hacer sus gustos y obsesiones en lectura, música, pintura, noticiero político y parte del material narrativo. En la caracterización sardónica de Avilez Fabila estas preferencias se convierten en obligatorias referencias y nos indica que ningún aspirante a formar parte del "boom" puede darse el lujo de autodesheredarse de la aureola de Proust o Joyce; c) gran publicidad. La situación ideal sería de aprovechar algún contexto de escándalo político o íntimo, de manera que el escritor apareciera entrevistado en los medios de comunicación de masas; d) ventas masivas.

Lo que de hecho Avilez Fabila ha reducido a una receta apunta certeramente a ciertos aspectos fáciles de observar precisamente porque son externos en el mercadeo y lectura periodística de libros como *Rayuela*, *Cambio de piel* o *La ciudad y los perros*: la novedad y el énfasis del texto como collage, la selección del 'tema', problemas psico-sociológicos de parejas en busca nostálgica del paraíso perdido, el erotismo y la transformación del escritor joven y rebelde en superestrella de telenovela, etc. En suma, parece que lo que el "boom" significó en cuanto a la aparición de un producto percibido en su novedad y localizado en un nuevo mercado de difusión para productos culturales fue: 1) una producción cultural de nuevo tipo; 2) una producción cultural que se podía vender en los países de la metrópoli; 3) una aceptación sin precedentes de esta producción en la metrópoli; 4) ventas relativamente altas; 5) alta visibilidad en revistas y periódicos de prestigio cultural y amplia difusión; 6) un prestigio sin precedentes del autor como estrella y 7) ventas sin precedente en las lenguas originales.

A la pregunta de si el "boom" fue un indicio de producción cultural de un nuevo tipo, creemos que en trabajos presentados anteriormente se ha podido concretar la respuesta. Aquellos que creyeron que hubo una producción cultural que podía ser vendida en la metrópoli y fuera de ella, han confirmado su hipótesis con las cifras mostradas anteriormente para todos los autores que figuran aquí. Si bien no se presenta evidencia concluyente en este trabajo, leyendo reseñas en *L'Express*, *The New York Times Book Review*, *La Nouvelle Review*, *Der Spiegel*, *The New York Review of Books*, se podría decir que esta producción cultural, quizá con la excepción de Borges y García Márquez, ha sido recibida con escepticismo y ha sido frecuentemente malinterpretada, tal como lo muestra el caso de la entrevista hecha a Carlos Fuentes en Italia. No se puede decir que ha sido aclamada por los entrevistadores o críticos no especialistas en literatura latinoamericana, pero sí existe cierta curiosidad que a veces se ha visto recompensada por el encuentro de un mundo más o menos familiar, y frecuentemente se ha visto irritada por lo que uno de mis colegas en literatura inglesa dijo de Fuentes y Vargas Llosa: "es tan extraño y barroco", añadiendo rápidamente "absolutamente fascinante". Por cierto, Alan Chause, lamentando que la obra de Alejo Carpentier no haya sido ubicada en el lugar que le corresponde en E.E.U.U., apunta cómo los críticos americanos malinterpretan la novelística del escritor cubano y además, con imperceptibles elogios y tono suspicaz, van señalando "la pesada erudición", "la falta de ajuste entre leyendas griegas y selvas amazónicas."

Cuando se torna al asunto de ventas altas en la metrópoli lo que encontramos es bastante opuesto a lo que muchos podrían esperar. Se debe tener en cuenta que las editoriales americanas nunca publican el tiraje de la edición, ni tampoco dan el número de libros impresos o vendidos de una obra en particular. Es un secreto. Los escritores, por su parte, dicen no recordar, a menos de que la cantidad sea sobresaliente.

Breves noticieros, o reportajes destinados al público latinoamericano en los años 60, tales como el artículo sobre el éxito de Sábato en Italia, encierran en sí la tesis del "boom". "En Italia se ha publicado recientemente *La muerte de Artemio Cruz* y *Sobre héroes y tumbas*; esta última obra fue presentada en la Casa Argentina, de Roma, por Guido Piovesie. Se mantuvo durante algún tiempo (según informa el periódico *Vie Nuove*) en una lista de los diez best-sellers junto a la obra de Calvino, de Pasollini, etc. En el *Corriere Mercantile* de Génova, Cesare Giardini consagra a "Sábato y Borges, dos grandes antagonistas de la nueva literatura argentina" y dice que su novela "dejará perplejos a muchos lectores y me atrevería a decir que no se parece nada a lo que hemos leído en los últimos tiempos."⁶ ("Sextante", *Mundo nuevo*, 1, julio 1966).

En este momento en que aliamos este trabajo se puede ver que recién se publica *Sobre héroes y tumbas* en inglés. Han pasado 20 años desde que se publicara el original, y según Robert Cover, joven novelista norteamericano encargado de la reseña que aparece en la primera página del *New York Times Book Review* (2-8-81), desde entonces se ha traducido y publi-

cado con "universal" (europea) aceptación, siendo los Estados Unidos los últimos en enterarse. Así, tratando de ubicar a Sábato entre los grandes escritores de nuestro siglo, Cover indica a sus lectores, que aunque Sábato no se encuentra entre el grupo de Borges o del "boom", para él son más o menos equivalentes; la otra novela de Sábato, *Abaddón, el exterminador*, ganó en Francia (1974) el premio al mejor libro extranjero. Es de imaginar que Cover, al diferenciar a Sábato de lo que él rotula el "boom", coincide con el italiano que ya en 1966 apartaba también a Sábato de "lo que hemos leído en los últimos tiempos". A diferencia de otras reseñas dedicadas a novelas trágicas y de difícil lectura, se ve que en este caso Cover se ha dado el trabajo de leerse una biografía de Sábato, algunos ensayos de él, así como *El túnel*, para poder dar una idea amplia y justa de su obra. No parece descabellado pensar que esta actitud se deba en parte al "boom", es decir, el que en este momento un libro latinoamericano se tome en serio, de manera que las reseñas informativas, y no deformativas, sirvan para situarlo en un contexto de lectura metropolitano sin urgirle sus facetas peculiarmente latinoamericanas como en los ya citados casos de *Cambio de piel* y de *Los pasos perdidos*.

Sin embargo, debemos volver a la cuestión de las cifras, porque a pesar de que nuestra literatura goce ahora de una cierta categoría inicial que antes no se le otorgaba, el asunto de las cifras desmiente una de las principales premisas del "boom": ventas voluminosas en la metrópoli. En las páginas anteriores, cuando se señalaba que *Cien años de soledad* había sido publicada en cuatro ediciones en inglés, alemán y finlandés, lo que es mucho más que cualquier otra obra en cuestión, nos dimos cuenta que lo que faltaba saber era el tiraje de cada edición.* En el mismo artículo sobre libros mal vendidos Cheuse dice que cuando la edición de *Los pasos perdidos* (1956) en inglés finalmente se agotó en 1966, se había vendido menos de 3.000 copias. Las traducciones de otras obras del escritor cubano presentan la misma historia. *Explosion in the Cathedral*, menos de 3.000 copias; *War on Time*, 2.400 en 6 años y *Reason of State* había vendido 1.511 en 1976. De hecho podríamos decir que Carpentier no es uno de los escritores con más éxito de ventas en el "boom". Sin embargo, el cuadro de ventas y tiraje de edición es sorprendentemente similar en casi todos los casos aquí tratados. Por teléfono, Harper and Row dijo que de los 4 libros de Vargas Llosa, no se había vendido más de 5.000 ejemplares de cada uno. La obra de Cabrera Infante *Three Trapped Tigers* había vendido en 1979 entre 2.000 y 3.000 copias. Por otra parte, y aunque no se pudo conseguir cifras, sabemos de propia experiencia que la edición en rústica de *Hopscotch* se vendió por completo en tres años. Una segunda edición acaba de aparecer. Harper and Row asimismo dijo que de las 4 obras de García Márquez (*Colonel*, *100 years*, *Leaf Storm*, *The Autumn of the Patriarch*) se había vendido cerca de medio millón de copias en rústica. No es sorprendente entonces que *Cien*

*Queda en pleno contraste la edición española de un millón de ejemplares de *Crónica de una muerte anunciada*. Ed. La Oveja Negra, 1981.

años de soledad, en su primera edición en rústica (1970) apareciera en la lista de bestsellers del *New York Times* por tres semanas consecutivas.

Podría ser muy útil, por otra parte, hacer referencia al artículo de Alvaro Menen sobre la literatura latinoamericana en los países de habla alemana. En general, Menen se queja de la falta de interés de las editoriales, la cual se basa en el hecho de que las mismas editoriales saben por propia experiencia que estos libros no se venden bien (con ganancias). Menen añade que parte del problema radica en el hecho de "que el engranaje publicitario no está aceitado para las obras de autores latinoamericanos. Ni siquiera para las de Asturias, Cortázar, Guimarães Rosa, García Márquez (etc.) . . . Los testimonios publicitarios sobre los casos de múltiple conjunción de calidades excepcionales son más bien modestos y no han dejado huella. La prueba definitiva la producen las cifras de venta."⁷ Según Menen la primera edición de *Cien años de soledad* fue publicada en 3.000 copias. Una cifra asombrosa fue alcanzada por *Gabriela, cravo e canela* que en rústica llegó a los 30.000 ejemplares. Esto es realmente apreciable dado que en Alemania, a finales de la década de los 60, tan sólo uno de cada ocho libros en rústica alcanzó más de 100.000 copias. Por otra parte *La casa verde* fue impresa en una edición de 10.000 ejemplares, pero como se ha dicho más arriba, en 1975 todavía no se había hecho una segunda edición. Lo que aquí se quiere dejar sentado es que si el caso de Alemania es de alguna manera ejemplo de lo que podría haber sucedido en países del este y el oeste de Europa, las cifras no son de ningún modo agobiantes. Aunque por reportes de las últimas ferias del libro de Frankfurt el panorama va cambiando. Y lo que es más importante es, que mientras existe un número bastante elevado de traducciones que señalan un nuevo fenómeno de difusión, lo reducido de las cifras de impresión o reimpresión a su vez lo erosiona. Aquí cerramos el telón sobre el fenómeno de ventas de los productos culturales (no naturales) de Latinoamérica en centros metropolitanos.⁸

Tal vez sea útil comparar el caso de la literatura latinoamericana en traducción al inglés con el de la literatura en ruso. Hay que tener en cuenta que la literatura en ruso viene avalada tanto por el prestigio del diecinueve como disminuida por la sospecha del totalitarismo soviético que parece producir dos extremos: el gris texto de adhesión al partido o el asalto brillante del disidente. Sin embargo, a la Unión Soviética se le considera al igual que a Latinoamérica remota y misteriosa. La producción de los clásicos rusos (siglo XIX) está más o menos siempre a la venta para un público selecto de educación universitaria. Son libros que siempre se venden en cantidades estables. Este no es el caso que nos interesa. Lo ilustrativo, por las coincidencias y divergencias que apunta al reciente caso latinoamericano, es el de la editora Ardis. Esta pequeña y casi desconocida editora representa el trabajo de un profesor de ruso (Carl Proffer) y su esposa. Empezó hace siete años como una afición. Publican tanto a los clásicos—textos que hasta ahora no se había traducido al inglés—como a los contemporáneos: revistas, antologías, poesía, crítica. Hasta el momen-

to han sacado a la luz 244 títulos, de los cuales 220 representan ficción y poesía. Publican más o menos 40 nuevos títulos por año. Este número es mayor que el volumen total de cualquier editora universitaria de tamaño medio en Los Estados Unidos. Aunque el artículo en el *Washington Post* (septiembre 1979) que reporta el hecho de que los soviéticos les habían negado la visa de entrada para visitar la feria del libro de Moscú, no indica casi nada sobre las finanzas de esta editora, no señala tampoco que esté perdiendo dinero. Es indudable que esta editorial produce para un público de interés estable que se permite pagar 15 dólares por volumen del *Russian Literature Quarterly* (antología de textos recientes).

Lo que este caso demuestra es que la producción de libros en traducción no es un fenómeno necesariamente ligado a las editoras poderosas, lo cual se perfilaba como uno de los requisitos del "boom". Tal vez lo contrario sea más exacto, ya que Ardis, sin contar con grandes capitales—y sus costos—tiene ganancias que le permiten traducir una gran variedad de textos sin tener que depender de la noción del bestsellerismo. Demuestra también que se puede mantener este negocio en base al interés de un público, reducido pero estable en una literatura prestigiada, indicando quizá que el "boom" que nosotros atestiguamos no sea el de la literatura latinoamericana, sino de la obra específica de ciertos autores que por razones personales y no normativas, se vio impulsada a los escaparates de la mercadotecnia, con la realidad en el caso de García Márquez de ventas millonarias, y en el caso de los otros de una independencia económica inusitada en la tradición de nuestros escritores.

Pasemos ahora a la apertura de nuevos mercados en los países de habla hispana. Por ahora ya estamos todos familiarizados con la historia de Seix Barral y su promoción por medio de premios y otros tipos de técnicas de mercado asociadas al éxito fenomenal de los primeros libros del "boom". Lo que frecuentemente se olvida de ligar con el fenómeno Seix Barral es sin embargo lo que Carlos Blanco señala sobre la industria del libro en España. Blanco apunta que la industria transnacional del libro en España alcanza uno de los niveles de producción más altos en el mundo, y que del 75% al 80% de ella se destina a los países de América.⁹ En opinión de Blanco esto en sí atestigua la existencia (previa al "boom") de un gran mercado en Latinoamérica, el cual a su vez explicaría casos como el de EUDEBA en Argentina, editorial Alfa en Uruguay, Monte Avila en Venezuela y tanto Fondo de Cultura Económica como también Mortiz y Siglo XXI en México.

Mientras que en Colombia por el año 1970 no parece haber ni una sola editorial que publique libros colombianos, únicamente textos y revistas culturales hechos casi exclusivamente con obras de autores no hispanos,¹⁰ Benito Milla en 1960, en el Uruguay, había logrado hacer de *Ismael* de Eduardo Díaz un bestseller (Cuando Benedetti entró en la lista de más ventas *Gracias por el fuego* había vendido 18.000 ejemplares.)

Lo que la historia de las editoriales Alfa y EUDEBA demuestra es que existía un mercado ignorado, tanto en el Uruguay y Argentina como en los

otros países latinoamericanos, al que ellas podían exportar sus libros. Además, y quizá de mayor importancia, es que las enormes ventas de libros que no estaban catalogadas en la lista del "boom" cuestionan la primera premisa de éste: "que ahora" existe un tipo de literatura libre de las lastras del pasado. Milla, el editor de Alfa, parece sorprenderse a sí mismo al recordar las inusitadas ventas de libros de viejo corte como *Ismael*. En una entrevista publicada en 1968, justo antes de que fuera a Monte Avila, decía: "Uno de mis primeros libros fue un ensayo que aparentemente comportaba una idea muy diferente de lo que se podía intentar editorialmente en el Uruguay . . . El libro, *Vanguardismo y revolución* (de M. Maidanik) demostró que no sólo los clásicos interesaban en el Uruguay . . . Después de este libro empecé a publicar una cantidad de nuevos autores uruguayos: Benedetti, Maggi, Martínez Moreno (y otros como) Onetti, Felisberto".¹¹

Además de mejores técnicas mercantiles, Milla cree que la razón que sostiene este interés en los escritores locales, es la aparición de una nueva conciencia en el Uruguay; una voluntad de averiguar y afrontar los problemas nacionales vistos desde dentro y por la gente que vive con ellos, y no por voces extranjeras que articulan la realidad nacional dentro de un discurso ajeno. La frase de Milla habla de una "apertura al mundo a partir de sus propias realidades" (p. 85), y esto implica una recuperación de no sólo autores nacionales, sino también autores continentales tales como Fuentes, Vargas Llosa, Sábato, Cortázar, etc.

En ocho años la Editorial Universitaria de Buenos Aires (1958-1966) editó 11.400.000 copias a un costo medio de 0,57 dólares por ejemplar. Se publicó 8.000 obras, tanto de escritores argentinos como latinoamericanos. EUDEBA mantenía más de 100 kioscos. En estos 8 años registró una ganancia del 10 por ciento sobre su capital.¹² Estas editoriales no comerciales imprimieron por primera vez en Argentina más de 20.000 copias de una obra dada, y eso, teniendo en cuenta, que Argentina había sido tradicionalmente considerada como la nación que había tenido las editoriales más fuertes de América Latina. "Autores que dormían en los estantes de las antiguas librerías porteñas, tales como Lucio V. Mansilla, Vicente Fidel López, Eduardo Wilde, Fray Mocho, Roberto Payró, con esporádicas ediciones de no más de 2.500 a 3.000 ejemplares, de pronto saltan a la categoría de "bestsellers" a casi un siglo de la publicación (original) de sus obras" (p. 92). Más allá de su gran éxito, lo que EUDEBA hizo, fue mostrar a la gente de Sudamericana y otras grandes editoriales argentinas la amplitud del mercado que EUDEBA había talado. Es por ello que el caso de estas dos editoriales muestra una vez más que la noción del "boom", construido alrededor de unos cuantos nombres que ganan premios internacionales y son traducidos a otros idiomas, y que son por lo tanto o consecuentemente percibidos como una "nueva" literatura, es falsa en vista del éxito sin precedentes (en casa) tanto de escritores antiguos (clásicos) como de jóvenes desconocidos.

Antes de cerrar la historia de las editoriales latinoamericanas, hay que

apuntar que EUDEBA, Fabril Editora, Alfa, Arca y muchas otras del cono sur ya no existen. Se vieron aplastadas por la inflación o fueron allanadas por las órdenes militares que se impusieron a principios de los 70 (Véase Ángel Rama, "Una catástrofe editorial", *Uno más uno*, Abril 4, 1981). Aún casas fuertes como Mortiz y Siglo XXI se encuentran hoy con dificultades económicas. Losada en Buenos Aires ha sido vendida, con la pérdida de su carácter nacional. Otras editoriales argentinas, Emecé y Sudamericana, para citar dos de las más antiguas, han vuelto a "defenderse" con la publicación de bestsellers en traducción.

Parecería que la literatura de producción nacional debe encarar de una vez, la posibilidad de publicación en pequeñas imprentas con limitados tirajes, y no en editoriales de amplia difusión nacional o continental.

El retorno al corto tiraje de pequeñas editoriales no es un fenómeno que aqueja exclusivamente a las letras latinoamericanas. El mercado de la literatura se encoje igualmente en la metrópoli, caso de Los Estados Unidos, caso que pasamos a delinear de inmediato. Las grandes editoriales americanas anunciaron en el 78 que ya no publicarían poesía. Se dejaba este campo a las editoriales minúsculas, cuya especialización y número crece, absorbiendo así las tareas que las grandes consideran poco lucrativas. Así que la publicación de poesías y primeras novelas no cesa, pero se comunica de raíz con un público especializado, y además capaz de sustentar económicamente sus gustos e intereses. El problema de finanzas aqueja a toda la industria del libro en Los Estados Unidos, produciendo la quiebra de editoriales universitarias, la consolidación o absorción de casas editoriales por capitales transnacionales y finalmente—el más reciente fenómeno—la cooperación de los autores de bestsellers al comprometerse a disminuir el monto de sus derechos de autor. Escritores prolíficos y "seguros" como Joyce Carol Oates y James Clavell (*Shogun*) empiezan a entrar en acuerdos especiales para rebajar el precio de sus libros (Oates, *Bellefleur*, 16,95 dólares y Clavell, *Noble House* 19,95 dólares), y así evitar que los libros se queden en los estantes (véase *Valley News*, Lebanon, 23 junio 1981). Es obvio que el principio que aquí traza las direcciones de publicación, lo cual implica selección, valores, etc., es un complejo trasfondo económico de apertura en los años 60 y comienzos del 70 seguido por su contrapartida de inflación y encogimiento a fines de los 70 y comienzos de los 80. Es interesante observar que el fenómeno parece afectar tanto a la industria del libro en la metrópoli—manifestación más benigna—como en las fronteras—plena crisis.

El último punto que sería interesante tocar en esta erosionada y modificada, pero no desmantelada, noción de "boom", tiene que ver con las ventas hechas en los países de habla hispana de sus cuatro grandes figuras: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. Nuevamente, no hay cifras exactas ni aproximadas en cuanto a ediciones o tirajes de todos sus libros. Por lo tanto, nos basaremos de nuevo en cantidades comparativas por las que se puede establecer que simplemente ningún libro, y quizá tampoco ninguna colección de obras de ninguno de los cuatro escri-

tores se aproxima a los tirajes, o número de reediciones que alcanzó *Cien años de soledad*. Angel Rama, contando con cifras proporcionadas por el editor, apunta que para 1970 *Bestiario* había alcanzado un tiraje de 10.000 copias, *Las armas secretas* 20.000, *Los premios* 10.000 y *Rayuela* 20.000.¹³ Por otro lado, después de 20 años de ediciones, los libros de Borges han alcanzado hasta 290.000 copias; mientras que García Márquez con una sola novela en ocho años ha alcanzado 120.000 ejemplares. Tomando en cuenta la información de Angel Rama, con una producción anual de 100.000, *Cien años de soledad* ha pasado del millón de copias.

En este momento, con esta clase de ventas, y por supuesto con la consecuente publicidad y popularidad de los escritores, estamos situados en la mayor transformación dada en la cultura latinoamericana en este siglo. El hecho de los medios de comunicación de masa.

El "boom" como fuera concebido por sus proponentes iniciales, parece inevitablemente ligado al ascenso del escritor bajo las luces glamorosas de la publicidad al estrado de las estrellas. Y además, lo obliga como Jean Franco demuestra en su trabajo, a competir con los productos de la cultura de masas. (Véase la reciente portada de *Newsweek* dedicada a Vargas Llosa.) La ironía de esta situación es que cuando los escritores del "boom" se obligan a sí mismos a cumplir concretamente con su nuevo papel, describiendo o parodiando los productos de la cultura de masas—por ejemplo: *La tía Julia* y *La cabeza de la hidra*—, se alejan tan radicalmente de los propósitos iniciales del "boom", que esta misma actividad marca el fin de la efervescencia que caracterizó la producción cultural de los años 60 y de principios de los 70.

Si se trata de responder a la pregunta de la creación de amplios mercados nacionales e internacionales para textos latinoamericanos, creo que la respuesta va hacia la negativa. Los casos del "boom" son excepcionales y no normativos. Se ven involucrados en dos fenómenos de alcance mundial: mercadotecnia y expansión económica y cultural del capitalismo.

Más significativo aún para esta tesis es que importantes escritores jóvenes (nacidos después del 40) se conciben como escritores principalmente nacionales. Esperan que su obra se publique en su país, pero no necesariamente que se distribuya en todo el mundo de habla española o que llegue a la traducción instantánea. Inclusive existen aquellos que ven necesario hacer una distinción entre libros de publicación nacional destinados al bestsellerismo local y la obra literaria o "seria" que ellos van publicando en pequeñas imprentas. (Ver trabajos de Skármeta, Sánchez y Aguilar Mora.)

Rezagados en la nostalgia del pasado quedan los premios Seix Barral y otros. Queda como saldo una actitud seria, tranquila, sobria del escritor nacional que se ocupa desde las entrañas de la vida de su país de su tarea de crear un lenguaje, un sistema de expresión capaz de rendir significados propios.*

*"Despite the big movie and paperback deals that convey an impression of glamour and prosperity, the average author in the United States doesn't live on Easy Street. He or she earns

less than \$5,000 a year for writing, and has to make ends meet with the help of other jobs—or a working spouse. These are among the results reported in a major pioneering study to be issued today by Columbia University's Center for the Social Sciences about the economics, and frustrations, of professional authors in this country.

'On the average,' the social scientists say, 'writing yields little economic return.'

Based on responses from 2,239 authors producing books in every field of fact, who were pledged anonymity, *The Columbia University Survey of American Authors* is a 150-page document that is the most detailed account ever made of how writers earn a living, or don't, and yet survive. For analytical purposes, an author was defined as a contemporary American writer who had had at least one book published.

While generally gloomy, the survey also notes that there is a great gulf—there are writers living on the poverty level and in the top 10 percent, making \$45,000 or more a year, and the top five percent, with incomes of \$80,000 or beyond.

'It is plain that the average authors of published books eke out a modest income from their writing, approximately \$4,775 a year, or about two-thirds of the maximum amount paid to individuals on Social Security,' said Robert K. Merton, special service professor and university professor emeritus, who collaborated on the study with Dr. Paul W. Kingston and Prof. Jonathan R. Cole. It was prepared for the Authors Guild Foundation, a nonprofit group, and has been in the works for nearly two years." (*Authors Guild Bulletin*, "The Columbia Survey: How Authors Earn a Living," June-July 1981, p. 1)

NOTAS

1. "Economic Review of the Book Industry," una edición especial del *Publisher's Weekly*, *Publisher's Weekly*, 26 de julio, 1976, p. 35.
2. El trabajo de Jean Franco que se incluye en esta colección analiza la nueva posición de estrella del autor y su relación con la función del narrador en algunas de las novelas claves del "boom".
3. "'Cambio de piel' en Italia", Carlos Fuentes, *Mundo Nuevo*, n. 21, marzo, 1968, pp. 20-1.
4. Véase *Mundo nuevo*, números 17, 21, 28, 33.
5. R. Avilez Fabila, *Mundo nuevo*, números 41-52, octubre 1970.
6. Alan Cheuse, "The lost books," *Renew*, n. 18, otoño 1976, p. 14.
7. Alvaro Menen, "La literatura latinoamericana en los países de habla alemana", *Mundo nuevo*, n. 55, enero 1970, p. 22.
8. Acabamos de ver, agosto 1981, que tanto 'La casa verde' como 'La ciudad y los perros' han salido en rústica en inglés, lo cual indica que las editoriales juzgan que hay un fortalecimiento y expansión del público lector de estas obras.
9. Carlos Blanco, "Del modernismo al mercado interno", en *Cultura y dependencia*, Dept. de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, Jalisco, 1976, p. 75.
10. Sebastián Romero-Buj, "Colombia: los avatares del escritor", *Mundo nuevo*, n. 51-2, octubre 1970, pp. 35-9.
11. Benito Milla, "La nueva promoción de lectores" entrevista con Rodríguez Monegal en *Mundo nuevo*, n. 19, enero 1968, pp. 91-2.
12. Horacio D. Rodríguez, "EUDEBA y la crisis universitaria argentina", *Mundo nuevo*, n. 5, noviembre 1966, pp. 91-2.
13. Angel Rama, en su contribución a este volumen.

APENDICE 1

Borges traducido al inglés (1948-1968)

1. *Death Watch in the Outside*, trad. Robert Fitzgerald, Golier Bookshop, Cambridge, Mass.
2. *Fictions*, trad. Anthony Kerrigan et al, J. Calder, Londres, 1962.
3. *Other Inquisitions*, trad. Ruth L.C. Simms, Simon and Schuster, Nueva York.
4. *A Personal Anthology*, edit. por A. Kerrigan, Cape, Londres, 1966.
5. *A Personal Anthology*, edit. por A. Kerrigan, Grove, Nueva York, 1967.
6. *Dream Tigers*, trad. Mildred and Harold Morland, University of Texas, Austin, 1964.
7. *Ficciones*, trad. desconocido, edit. por Weiderfeld and Nicolson, Londres.
8. *Ficciones*, trad. desconocido, edit. por A. Kerrigan, Grove, Nueva York, 1962.
9. *Ficciones*, trad. desconocido, Grove, Nueva York, 1964.
10. *Labyrinths*, trad. J. Irby et al., New Directions, Nueva York, 1962.
11. *Other Inquisitions, 1937-1952*, trad. Ruth L.C. Simms, University of Texas, Austin, 1964 (reimpreso en 1970).
12. ——— and Bioy Casares, *The Book of Imaginary Beings*, trad. Norman Thomas di Giovanni and author, Prayer, Nueva York, 1969, también Cape, London, 1970.
13. *The Aleph and Other Stories*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1970.
14. *Dream Tigers*, trad. Mildred Boyer and Harold Morland, Dutton, Nueva York, 1970.
15. ——— and Margarita Guerrero, *The Book of Imaginary Beings*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Avon, Nueva York, 1971.
16. ——— and Bioy Casares, *Extraordinary Tales*, trad. A. Kerrigan, Herder and Herder, Nueva York 1971, también Londres, 1973.
17. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, Bantam Books, 1971.
18. ——— and Zemborain de Torres, *An Anthology to American Literature*, trad. L. Clark Keating and Robert D. Evans, University of Kentucky Press, 1971.
19. *Doctor Brodie's Report*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1972.
20. *Selected Poems, 1923-1967*, trad. por Norman Thomas di Giovanni, Delacorte, Nueva York, 1972, también Londres, 1972.
21. *A Personal Anthology*, trad. A. Kerrigan, Pan Books, Londres 1972.
22. *A Universal History of Infamy*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1972, también Londres, 1973.
23. *Dream Tigers*, trad. Mildred Boyer and Harold Morland, Souvenir Press, Londres, 1973.
24. *Other Inquisitions*, trad. Ruth L.C. Simms, Souvenir Press, Londres, 1973.
25. *In Praise of Darkness*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, Nueva York, 1974.
26. *Borges on Writing*, edit. por Norman Thomas di Giovanni and others, Allen Lane, 1974.

27. *Doctor Brodie's Report*, trad. Norman Thomas di Giovanni and author, Allen Lane, 1974.
28. *In Praise of Darkness*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Allen Lane, 1975.
29. *A Universal History of Infamy*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Penguin, 1975.
30. *Acciones*, edit. e intr. por Gordon Brotherston and Peter Hulme, Harrap, 1976.
31. *The Book of Sand*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, 1977.
32. *The Gold of the Tigers (sel. later poems)*, trad. Alistair Reid, Dutton, 1977.
33. *The Aleph and Other Stories (commentaries and autobiographic essay)*, trad. y edit. por Norman Thomas di Giovanni in collaboration with others, Dutton, 1979.
34. ——— and Margarita Rivero, *The Book of Imaginary Beings*, trad. y edit. por Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author, Dutton, 1979.
35. *The Book of Sand*, Dutton, 1979.
36. *Doctor Brodie's Report (short stories)*, trad. Norman Thomas di Giovanni y autor, Dutton, 1978.
37. *A Universal History of Infamy*, trad. Norman Thomas di Giovanni, Dutton, 1979.

Borges traducido al alemán

1. ——— mit Bioy Casares, *Sechs Aufgaben für Don Isidoro Parodi*, trad. Lisellotte Reger und Karl August Horst, Munich, 1971.
2. *Geschichte der Niedertracht*, trad. Karl August Horst et al., Munich, 1970.
3. *Labyrinth: Erzählungen*, trad. Lisellotte Reger und Karl August Horst, Munich, 1971.
4. *David Brodies Bericht: Erzählungen*, trad. Meyer-Clason, Munich, 1972.
5. *Sämtliche Erzählungen: Das Aleph: Fiktionen: Universal Geschichte der Niedertracht*, trad. Karl August Horst, Eva Hessel und Wolfgang Luchting, Zürich, 1972.
6. *Lob des Schattens: Gedichte*, trad. Meyer-Clason, Munich, 1971.
7. *Universal Geschichte der Niedertracht: und andere Prosastücke*, trad. Karl August Horst et al., Frankfurt, 1972.
8. *Die Bibliothek von Babel: Erzählungen*, trad. Karl August Horst, Stuttgart, 1974.
9. *Erzählungen*, trad. Rincón, Reclam, Leipzig, 1975.

Borges traducido al francés

1. *Borges par lui-même*, trad. F.M. Rosset, Seuil, Paris, 1970.
2. *Fictions*, trad. Paul Verdevoye et N. Ibarra, Gallimard, 'La Croix du Sud', Paris, 1952.
3. *Oeuvre Poétique 1925-1962*, trad. N. Ibarra, Gallimard, Paris, 1972.
4. *Labyrinthes*, trad. Roger Caillois, Gallimard, 'La Croix du Sud', Paris, 1953.
5. *Enquête*, trad. P. et S. Benichon, Gallimard, Paris, 1957.
6. *Histoire de l'Infamie. Histoire de l'Eternité*, trad. Roger Caillois, Gallimard, 'La Croix du Sud', 1953.

7. *L'Auteur et autres Textes*, trad. Roger Caillois, Gallimard, 'La Croix du Sud', Paris, 1965, 1971.
8. *L'Aleph*, trad. Roger Caillois et R.L.F. Durand, Gallimard, Paris, 1970.
9. *Evaristo Carriego*, trad. F.M. Rosset, Editions du Seuil, Paris, 1970.
10. ——— avec Margarita Guerrero, *Manuel de Zoologie fantastique*, trad. Gonzalo Estrada et Yves Peneau, Union Général d'Editions, Paris, 1970.
11. *Le Repport de Brodie*, trad. F.M. Rosset, Gallimard, Paris, 1972.
12. *Fictions*, trad. Paul Verdevoye et N. Ibarra, Gallimard, Paris, 1970, 1974, 1975.
13. ——— avec Vásquez, *Essai sur les anciennes Littératures germaniques*, Union Général d'Editions, Paris, 1970, 1974.
14. *Le Livre de Sable*, trad. F.M. Rosset, Gallimard, Paris, 1978.
15. *L'Or des Tigres*, trad. N. Ibarra, Gallimard, Paris, 1976.
16. *Et bleu*, trad. Gérard de Costanza, La Différance, Paris, 1978.

Borges traducido al portugués

1. *Ficções*, trad. Carlos Nejar, Globo, Pôrto Alegre, 1971.
2. *O Aleph*, trad. F.J. Cardozo, Globo, Pôrto Alegre, 1972, 1973.
3. *Historia universal da infâmia*, trad. F.J. Cardozo, Globo, Pôrto Alegre, 1975.
4. *O informe de Brodie*, trad. Borba Filho, Globo, Pôrto Alegre, 1976.

Borges traducido al italiano

1. *Carme, presunto e altre poesie*, trad. Umberto Cianiolo, Turín, 1971, Milán, 1972.
2. *Evaristo Carriego*, trad. Vanna Broca, Milán, 1971, Turín, 1972.
3. *Conversazioni con Borges*, trad. Vanna Broca, Milán, 1972.
4. *Il manuscrito di brodie*, Milán, 1972.
5. ——— con Bioy Casares, *Cielo e inferno*, trad. Antonio Porta e Marcello Ravono, Parma, 1972.
6. *Discussione*, Milán, 1974.
7. *Il Martín Fierro*, trad. Vanna Broca, Palazzi, Milán, 1973.
8. ——— con Bioy Casares, *Un modello per la morte*, trad. Vanna Broca, Palazzi., Milán, 1972.
9. ——— con Bioy Casares, *Racconti brevi e straordinari*, trad. Gianni Guadalopi, Parma, 1973.
10. *Il congresso del mondo*, trad. G. Gaudalopi, F.M. Ricci, Parma, 1974.
11. *L'oro delle tigri*, trad. J.R. Wilcock, Rizzoli, Milán, 1974.
12. ——— con Vásquez, *Brume, dei, eroi*, F.M. Ricci, Parma, 1973.
13. *Finzioni: la biblioteca di Babele*, trad. F. Lucentini, A. Mondadori, Milán, 1974.

APENDICE 2

Cortázar en inglés

1. *Blow up and Other Stories*, trad. Paul Blackburn, Collier, Nueva York, 1967.
2. *End of the Game and Other Stories*, trad. Paul Blackburn, Pantheon, Nueva York, 1963.
3. *Hopscotch*, trad. Gregory Rabassa, New American Library, Nueva York, 1967, también edición no rústica en Pantheon, 1966.
4. *The Winners*, trad. Elaine Kerrigan, Souvenir, Londres, también edición en rústica en Pantheon, Nueva York.
5. *Cronopios and Famas*, trad. Paul Blackburn, Pantheon, Nueva York, 1969, 1970.
6. *62, a Model Kit*, trad. Gregory Rabassa, Pantheon, Nueva York, 1972.
7. *All fires, the Fire and Other Stories*, trad. Suzanne Jill Levine, Pantheon, Nueva York, 1973.
8. *Hopscotch*, trad. Gregory Rabassa, Avon Books, 1975.
9. *62, a Model Kit*, trad. Gregory Rabassa, Clader and Boyars, 1976.
10. *Cronopios and Famas*, trad. Paul Blackburn, Clader and Boyars, 1978.
11. *End of the Game and Other Stories*, trad. Paul Blackburn, Harper and Row, 1978.
12. *A Manuel for Manuel*, trad. Gregory Rabassa, Random House, 1978.

Cortázar en holandés

1. *Het Kwijlen van de dnivee*, trad. J.A. van Praag, Amsterdam, 1969 (*Las armas secretas*).
2. *Circe, in andere verhalen*, trad. J.A. van Praag, Amsterdam, 1971 (*Bestiario, Final de juego, Todos los fuegos el fuego*).
3. *De Mieren moordenaar*, trad. J.A. van Praag, Amsterdam, 1974 (*Historias de Cronopios y de Famas*).
4. *Achtervolgd*, trad. Barber van der Poll, Amsterdam, 1971 (*El perseguidor*).
5. *Rayuela*, trad. Barber van der Poll, Amsterdam, 1973.
6. *Brief aan een meisje en Parijs*, trad. J.A. van Praag, Amsterdam, 1972 (segunda edición).
7. *Het Kwijlen van de dnivee*, trad. J.A. van Praag, Amsterdam, 1974 (segunda edición).
8. *62 bouwdoos*, trad. Belacorta, Amsterdam, 1974 (*62, modelo para armar*).

Cortázar en portugués

1. *O jogo de Amarelinha*, trad. Fdo. de Castro Ferro, Rio Janeiro, 1970, 1972, 1974.
2. *Bestiário*, trad. Remy Gorga Fitho, Rio Janeiro, 1971.
3. *Os prêmios*, trad. Slons Rodriguez, Rio Janeiro, 1971, 1972, 1974.
4. *Histórias de Cronopios e de Famas*, trad. Gloria Rodriguez, Rio Janeiro, 1973 (seg. edic.).
5. *Modelo para armar*, trad. Gloria Rodriguez, Rio Janeiro, 1973.
6. *Octaedro*, trad. Gloria Rodriguez, Rio Janeiro, 1973.

Cortázar en francés

1. *Les Armes Secrètes*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1963.
2. *Marède*, trad. Laure Guille et F.M. Rosset, Gallimard, Paris, 1966.
3. *Gîtes*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1968.
4. *Tous les Feux le Feu*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1970.
5. *Le livre de Maneul*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1974.
6. *Octaèdre*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1976.
7. *Cronopes et Fameux*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1977.
8. *Façons de Perdre*, trad. Laure Guille, Gallimard, Paris, 1978.

Cortázar ha sido traducido también al alemán con *Los premios* 1972, *La noche boca abajo* 1973, *El libro de Manuel* 1976 y *Todos los fuegos el fuego* 1976. En polaco tiene por lo menos siete publicaciones: *Los premios* 1969 y 1976, *Historia de Cronopios y de Famas* 1973, *Rayuela* 1973, *Modelo para armar* 1974, *La vuelta al día en 80 mundos* 1980 y una colección de relatos. Una colección con *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final del juego*, *Todos los fuegos el fuego* fue publicada en Noruega en 1970 y en Checoslovaquia en 1971. Una edición en danés de *Todos los fuegos el fuego* apareció en 1970 y otra en 1976. En 1969 se publicó en rumano *Las armas secretas* y *Cronopios y Famas* y en el mismo año se vieron ediciones finlandesas de *Bestiario* y *Final del juego*. Los suecos pudieron leer *Slut paliken* en 1969 y *Drugoe Nebo* además de en ruso apareció en letón y moldavo.

APENDICE 3

Fuentes en traducción inglesa

1. ———, Donoso and Sarduy, *Triple Cross, Holy Place, Hell has no Limits, From Cuba with a Song*, Dutton, Nueva York, 1972.
2. *Aura*, trad. Lysander Kamp, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1965.
3. *A Change of Skin*, trad. Sam Hileman, Cape, Londres, también en Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1967.
4. *The Death of Artemio Cruz*, trad. Sam Hileman, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1964, también en Collins, Londres.
5. *Where the Air is Clear*, trad. Sam Hileman, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1971.
6. *Terra Nostra*, trad. Margaret Sayers Peden, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1976.
7. *The Hydra's Head*, trad. Sam Hileman, 1979.
8. *The Good Conscience*, trad. Sam Hileman, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1960.
9. *A Change of Skin*, trad. Sam Hileman, Penguin, 1975.
10. *Terra Nostra*, trad. Margaret Sayers Peden, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1976.
11. *The Death of Artemio Cruz*, trad. Sam Hileman, Secker and Warburg, 1977.
12. *Terra Nostra*, trad. Margaret Sayers Peden, Secker and Warburg, 1977.
13. *Holy Place*, trad. Suzanne Jill Levine, Dutton, 1978.
14. *The Hydra's Head*, trad. Margaret Sayers Peden, Farrar, Strauss and Giroux, Nueva York, 1978.

15. *The Hydra's Head*, trad. Margaret Sayers Peden, Secker and Warburg, 1979.

Fuentes en traducción alemana tiene *Cambio de piel* 1970, *La muerte de Artemio Cruz* 1970 y *La región más transparente* 1974. En polaco han aparecido *La región más transparente* 1972 *Cantar de ciegos* 1973, *Aura* 1974, y *Las buenas conciencias* 1974 (?).

Fuentes en francés

1. *La plus Limpide Région*, trad. Marrast, préface de M.A. Asturias, Gallimard, Paris, 1964.
2. *La Mort d'Artemio Cruz*, trad. Marrast, Gallimard, Paris, 1966.
3. *Zone Sacrée*, trad. Jan-Claude Andro, Gallimard, Paris, 1968.
4. *Chant de Aveugles*, trad. Jean-Claude Andro, préface d'Octavio Paz, Gallimard, Paris, 1968.
5. *Le Borgne est Roi*, trad. Céline Zins, Gallimard, Paris, 1971.
6. *Peau Neuve*, trad. Céline Zins, Gallimard, Paris, 1971.
7. *La Tête de l'Hydre*, trad. Reille, Gallimard, Paris, 1970.
8. *Terra Nostra*, Gallimard (à paraître).

APENDICE 4

Vargas Llosa en inglés

1. *The Green House*, trad. Gregory Rabassa, Harper and Row, Nueva York, 1968, también Cape, Londres, 1968.
2. *The Time of the Hero*, trad. Lysander Kemp, Cape, Londres, 1966, también Grove, Nueva York, 1967.
3. *Conversation in the Cathedral*, Harper and Row, Nueva York, 1972, 1975.
4. *Pantoja and the Special Service*, trad. G. Kolovakos and R. Christ, Harper and Row, Nueva York, 1978.
5. *The Cubs and Other Stories*, trad. G. Kolovakos and R. Christ, Harper and Row, Nueva York, 1979.
6. *The Time of the Hero*, trad. Lysander Kemp, Harper and Row, Nueva York, 1979.

Por otra pte. *La casa verde* ha sido publicada en francés 1960, alemán 1967, rumano 1970, italiano 1971, ruso 1973, serbocroata 1971, búlgaro 1973, húngaro 1974, también en húngaro en 1976 en una edición hecha en Rumania, polaco 1974. *La ciudad y los perros* fue publicada en alemán en 1967, en ruso en 1970, en serbocroata en 1970, en húngaro y polaco en 1971 y en portugués en 1973. *Conversación en la catedral* apareció en italiano en 1972, en francés, polaco y húngaro en 1973, en portugués, holandés y hebreo en 1976, y en 1976 también en húngaro en Rumania. Además en alemán y polaco también en 1976. En alemán la edición anterior lo fue en 1974, al igual que en estonio. *Pantaleón y las visitadoras* finalmente apareció en alemán, danés, sueco y noruego en 1974, de nuevo en alemán en 1976 y en francés e italiano en 1975.

Women's Discourse Difficulties in a Novel by Marta Lynch

Naomi Lindstrom
University of Texas

This paper looks at the novelistic exploration of women's special difficulties in achieving effective communication. The novel under consideration is *La señora Ordóñez* (1967) by Marta Lynch (Argentina, 1930). This work is, among other things, an informal discourse analysis centered on the heroine's inability to "make her voice heard" or "have a say" in the governance of her own affairs. The events and situations of the novel reveal the mechanisms by which her speech is rendered inefficacious in presenting her point of view. The author does not limit herself to showing the unhappy effects of this faulty communication upon the women who cannot assert their beliefs and wishes. Rather, there is a strong implication that both sexes suffer under the existing conditions for verbal exchange. Before examining this text, it would be well to summarize the problem of women's discourse and the relation of Lynch's writing to sex role analysis.

The recent interest in women's studies has produced writings in many areas. One of the most frequent concerns has to do with women's powers of verbal expression. An early manifestation of this concern is Simone De Beauvoir's 1947 *Le Deuxième Sexe* (*The Second Sex*, 1953).¹ In this celebrated inquiry into women's status, Beauvoir draws extensively on the recorded or reported utterances of women. She utilizes a corpus of women-authored speech that includes many types of material: diary entries, letters, public pronouncements, and the conversation remarks of both real-life and fictional women.

Beauvoir's purpose in bringing together these many diverse instances of female speech is to see how women lose control of their existences. She finds an overall pattern to women's speech. Through adolescence, there is a considerable display of imagination, an ability to represent oneself as a

capable and ambitious individual. The adult female role, on the other hand, places women within severe constraints. Faced with limited possibilities to choose and to create, the women become fettered in their expression also; their comments reflect a diminished sense of their own existential potentialities. Whether or not one approves of this general thesis, Beauvoir's use of women's own utterances to examine their status is a highly productive form of investigation.

Women's difficulties in "speaking out" have since attracted much notice. Of particular interest is the explicit study of women's discourse by feminist linguists. Robin Lakoff's 1975 *Language and Women's Place* is a succinct statement of this area of study. Lakoff finds women to have many constraints on their speech—constraints associable with the concept of ladylike decorum. She calls this restrained speech "women's language" and denounces what she sees as its social effects:

If a woman doesn't learn to speak women's language, in traditional society she's dead: she is ostracized as unfeminine . . . But what if she opts to do as she ought—learn to talk like a lady? She has some rewards: she is accepted as a suitable female. But she also finds that she is treated—purely because of the way she speaks, and, therefore, supposedly thinks—as someone not to be taken seriously, of dim intelligence, frivolous, and incapable of understanding anything important.²

While Lakoff's statements may sound extreme, there is much evidence that women do feel themselves at a disadvantage in situations requiring forceful speech, as witness the rise of assertiveness training programs for women.³

The above preoccupations find their literary expression in the work of Marta Lynch. Lynch has long been recognized for her ability to make fiction "her best vehicle to express the condition of the Argentine woman in a world dominated by male power and fantasy."⁴ H. Ernest Lewald, in particular, has drawn attention to the strong component of sex role analysis in Lynch's work; other critics study specific aspects of woman, e.g., the mother-child bond, woman as reflection of a political period.⁵ In an earlier study, I looked at the presentation of women's speech difficulties in Lynch's short stories.⁶ Now I am turning to the novel that is regarded as Lynch's most sustained and complex portrayal of a woman and her social context.⁷

Before beginning the examination of the novel, I should clarify a point of critical terminology. *Voice*, as used here, does not refer exclusively to narrative voice or point of view in fiction, the structural feature studied by Norman Friedman, Ludomír Dolužel, Wayne Booth et al.⁸ Rather, *voice* designates the individual's ability to participate effectively in activities of discourse. This category includes both self-directed speech acts (e.g., summing up one's situation inwardly) and those addressed to other people (verbal interactions). In Lynch's novel, the question of who narrates has a great importance in showing woman's problem in achieving a voice. Yet, one must also look at other aspects of discourse in the work.

Dialogue between characters, for instance, is often the source of revelation about woman's special difficulties. What needs examination, then, is the total pattern of speech acts, both those of the narrator (first- or third-person) and those of the various characters among themselves.

II

The most notable structural feature of *La señora Ordóñez* is the alternation between first- and third-person narration. The novel is divided into blocks of text, each block being narrated entirely by Blanca Ordóñez or entirely by the omniscient narrator. Apart from the obvious transfer of pronouns from first to third person, the differentiating features of the two voices are relatively subtle. Indeed, strong uniformities are evident. Both Blanca and the third-person narrator recount past events and describe, in present tense, events in progress at the time of narration. Both focus principally upon Blanca's actions and emotional responses. Both convey the thoughts of secondary characters, the narrator through omniscient revelation of consciousness and Blanca through conjecture (she offers her ideas about other people's thoughts with great certainty). The heroine's account of herself is no inchoate stream of consciousness. Her thoughts appear to be as well-articulated as the narrator's; one must remark her ostensible frankness and insight. Given these strong similarities, the reader may wonder why the double system of narration is necessary. Only gradually does it become clear that Blanca's voice is very different from that of the narrator, and that these differences are revelatory.

The first block of narration belongs to the third-person narrator. This passage won some notoriety for its harsh bluntness in the depiction of conjugal relations.⁹ From the point of view of this study, the narrator's intimate description of Blanca has a special interest. This bedroom scene contains a warning about Blanca's "reliability" as a speaker, to use Wayne Booth's term.¹⁰ Her reaction of revulsion toward sexuality itself hints at a fundamental instability in her character. In disgust, she perceives her own body as "impúdico y feo."¹¹ She undergoes a frenzied rite of cleansing amid hysterical weeping. The narrator also points out how little real-world cause there is for Blanca's horror; her husband is a gentle, tactful lover. The analysis of the heroine's emotions presents in an unfavorable light: "no había piedad hacia su marido sino piedad por ella" (p. 14).

The disproportion between what happens to Blanca and how she responds makes the reader wonder how accurate she may be as a witness to events. This initial planting of doubt is important because Blanca can so successfully mimic an objective reportage.

Blanca's first segment of narration is an unuttered commentary upon a conversation she is sustaining with women friends. On the one hand, Blanca presents herself as an ironic person capable of denouncing the rigid conventions of socialized discourse. She mocks the banality and superficiality of the exchange and the elaborate rituals of greeting in a

pretentious resort hotel. Her basic complaint, however, is not this mindless display of cordiality, but the exclusion of any meaningful message: "hablan de sus hijos y de sus casas estupendas sin ceder en cuanto a la absoluta imposibilidad que tenemos de intercambiar otra cosa que no sea hipocresía, tedio o tristeza" (p. 15).

Blanca has a second purpose to her remarks. She seeks to establish herself as an alienated observer of this trivial discourse, not an unthinking participant. The other women may be fully involved, but she stands apart by reason of her awareness: "Soy una presencia o un testigo que no puede asimilarse a los demás" (p. 19).

The woman's claim to otherness is justified, to some extent, by her critical irony. Yet, other events cast doubt on her alleged spiritual distance from this vain socializing. In a display of her social importance, she feigns a speaking acquaintance with a prominent family. Her unspoken thoughts return obsessively to her physical appearance. She compares herself with the other women, delighted to find they are aging more swiftly than she is. Her enthrallment with the women's gossip seems real. In short, her inner voice is not a true alternative to the spoken conversation around her; often, it simply continues the same banal topics. The reader cannot know whether Blanca could really generate a richer discourse than that of her fashionable friends.

III

The problems raised in the resort scene receive further attention in a series of segments describing Blanca's childhood. Here it is the third-person narrator who speaks, relating events and providing a summation and evaluation. The Blanca of childhood years has not yet been touched by the artifice of pseudo-elegant society. However, she by no means enjoys a situation of uninhibited communication. Rather, she is firmly placed in her role as younger daughter in a lower-middle-class home. This role, too, carries many rigid expectations about what constitutes proper discourse.

The first notable pattern in the household is the father's domination of all conversation. Discourse is controlled by a system of tacit assumptions about the rights of various speakers. These assumptions are what Mary Louise Pratt has called "contracts" on discourse.¹² For example, Blanca and her sister learn that an interchange after dinner is risky. If they converse, their father becomes entitled to exercise "la gran violencia familiar de modo que la charla podía caer en el vacío o desatar una furiosa tempestad coronada con imprecaciones y portazos" (p. 23). The mother then may emit pathetic sighs, signaling her martyrdom to this tyrant. The result of these reciprocal arrangements is a close, monotonous programming of daily verbal interactions.

Apart from this ritual code, one notes a second, pervasive feature of the family's discourse. This is the fact that many of their modes of expression come to them preformulated, second-hand, imposed by mass media and

religious schooling. The narrator overtly draws attention to this pre-fabricated language and its origins. The mother, for instance, is said to show an "extraña manera de mezclar manías conyugales y referencias de revistas" (p. 65). The narrator deplores these habits of speech because they fail to correspond to the actual life experiences of the characters. Blanca and her sister, growing up amid such talk, "se preparaban para lo que hubiera de venir con un escuálido arsenal de nociones falsas y lugares comunes" (p. 22).

The most grotesque scene involving "magazine" language is one in which Blanca's parents compare their daughters. The entire comparison rests upon commercialized notions of femininity, a quality the sister is considered to display and Blanca to lack. The mother pronounces this judgment: "Teresa tiene buenas caderas para madre . . . es de una belleza clásica, suave y mórbida . . ." (p. 65). Blanca is deemed unfeminine with her angular, hard look.

The reader learns that much of Blanca's childhood was spent hearing about the moral dangers of courtship, marriage and sexuality. The narrator emphasizes the predominance of these topics in the father's speech and in that of the nuns who instruct the daughters. Little of this moralistic discourse is transcribed in the novel, an omission that serves to underline its predictable character. The reader can easily imagine the warnings given the young girls. Blanca receives further instruction on marriage and sexuality from cinema, popular songs and other mass-media sources. Yet, none of this education provides Blanca with guidance when she becomes a mature woman. Despite hours spent "learning" about male-female relations, she is utterly confused and uncertain about her own relations with men.

Blanca's early exposure to mass-media language has effects that continue into her adult life. Premade phrases leap to her mind at unexpected moments, even after she is too sophisticated to accept them at a fully conscious level. In the midst of a complex amorous entanglement, she finds herself thinking in the language of a woman's magazine: "Interesa al hombre hablándole de lo que a él le interesa" (p. 92). Wondering why she feels old at forty, she realizes her authorities are "los artículos milagrosos de belleza, las novelas" (p. 73). Longing to be a self-determined woman, she is aghast to find herself the product of commercially marketed culture.

This entire process reaches a crisis when Blanca is the lover of a much younger man. Involuntarily, she calls herself a *jovata*, a deprecatory term for an aging woman. Meeting her lover, she is flooded with the unfavorable images of aging current in popular culture: "Otras palabras trágicas se mechaban a la tarde sin igual. Jamona, edad madura, vieja ramera. Recordaba horribles letras de tango: —¡Y pensar que hace diez años fue mi locura!" (p. 220).

As the novel progresses, Blanca moves away from blaming her environment of this banal and inappropriate discourse. She sees that the fossilized forms are also coming from within her. Often she can identify the

sources of her own clichés and the ways in which she has internalized them. Still, she remains unable to overcome their effect.

One aspect of Blanca's patterning proves especially painful to her. This is her set of formulations about woman's physical appearance. In Blanca's inward musings and in her utterances, there is a tremendous obsession with evaluating and commenting upon the body and dress of the female. When she is alone, she appraises herself mercilessly; in company, she compares herself with other women. While her statements on this topic at times contain self-mockery, her irony does not have a liberating influence. She is still enslaved to the notion that women's value derives from their physical presentation of self and that they must be constantly judged on this basis. Concomitantly, women are less likely to be evaluated for their intelligence and ethical responsibility. This set of notions is evident when Blanca is reproved for a number of very unwise and irresponsible actions. While admitting to this misbehavior, Blanca inwardly assures herself that she is still a person of worth because "*La verdad es que siempre tuve un vientre admirable*" (p. 71).

A similar manifestation of these beliefs is Blanca's commentary on her intellectual friend, Berta. Berta has many accomplishments; moreover, she is a loyal friend with a keen sense of morality. Berta troubles Blanca by pointing out the latter's frivolity and failure to pursue goals. To neutralize the effects of this accurate criticism, Blanca tells herself that Berta is "*secándose pronto y mal*" (p. 288) and asserts that the plain intellectual cannot presume to judge the beautiful woman. Again, appraisal of physical allure is substituted for consideration of substantive matters.

The same sly displacement is employed to neutralize another painful issue: Blanca's influence on her two daughters. The girls are clearly troubled by having such an unstable model of adult womanhood. Toward the end of the novel, the reader begins to see the daughters following Blanca's most destructive behavior patterns. The elder daughter becomes involved in a love affair that mirrors her mother's neurotic liaison with a brutal man. Yet, when mother-daughter confrontations occur, there is no discussion of the basic issues. Mother and daughters prefer to focus upon the transmission of praiseworthy or deplorable bodily traits. The daughters' typical reproach is "*mamá, he heredado tus caderas*" (p. 61) and the mother's characteristic defense of her mothering, "*que me agradezca la desgraciadita el vientre heredado de mamá y aún mucho más hermoso*" (p. 71).

Patterns of evasion characterize Blanca's interactions with other well-off wives. None of these women would remark on physical appearances with the crudity of Blanca's parents, yet the topic obsesses them. Women in this circle gain status by their display of elegance and their maintenance of a youthful face and body. For example, when Rosa, one of the group, begins to age rapidly, she suffers such a loss of prestige that she can hardly presume to converse with the others. She only participates in their conversation when another woman takes pity on her and addresses her. On one

occasion, Rosa attempts a discourse on an intellectual theme. Her speech is taken as a pathetic attempt to compensate for her lost beauty.

The analysis implicit in Lynch's treatment of this group parallels the critical discussion of fashion on Roland Barthes' 1967 *Système de la mode* (*The System of Fashion*).¹³ Barthes looks at the same social strata, the upper middle class and upper class, through the writing found in fashion magazines. He finds the same strategies of avoidance and trivialization Lynch finds among women in this context. In Barthes' analysis, the fashion magazine may touch on such significant topics as world politics and women's status. But these topics receive a treatment that makes them lose their importance; instead, there is a focus upon the cosmetic aspects of any situation. An article on married career women reduced these women's problems to difficulties in maintaining an acceptable standard of grooming. The resulting discourse effectively blocks women from perceiving the larger social implications of phenomena. Like Barthes, Lynch insists that "cosmeticizing" verbal treatment does not really shield women from real-world problems. Lack of awareness only intensifies the anger and confusion of the woman in an unsatisfactory role.

IV

Male-female relations are a major part of the novel's subject-matter. Blanca demonstrates the inadequacy of her practices for dealing with men in many contexts, for she has had several lovers and male friends as well as two husbands. To examine this set of problems, this paper looks only at the one relationship that seems to sum up the rest: that of Blanca and her current husband, Raúl.

Raúl, using a convenient stereotype, casts himself as the long-suffering husband. Blanca at first fails to see the nature of the part he plays. When he asks, aggrieved, "¿Por qué lo hiciste?" (p. 47), she takes this as an invitation to discuss motivations. Later, she accommodates herself to his scheme, realizing he is asking for submission and not rational discourse. She learns to answer him with characteristic "feminine wiles," taking the part of a naughty child and speaking in a "sonido de una vocecita adolescente" (p. 48).

A scene recorded on p. 72 shows this role playing at an extreme. Here, Blanca has embarrassed Raúl with her erratic behavior. Confronted, she acts the helpless female. She claims to be unable to behave responsibly because of the hot weather and some unspecified ailment. Raúl then adopts a chivalric attitude toward her. As Blanca sarcastically comments in her unuttered thoughts, "está dispuesto—y vaya si lo está—a ser mi Caballero y mi Brazo Armado." While Blanca inwardly mocks the couple's stereotypic behavior, outwardly she shows gratitude for her husband's indulgence, expressing only a characteristically wifely wish to be taken out to dinner.

Even though Blanca achieves some detachment from this scene, she is left feeling like "una basura" (p. 72) inwardly. Her unuttered statements

show her acceptance of Raúl's negative assessment of her. In consequence, the subsequent restaurant visit is a disaster. Blanca goes resolved to perform as the agreeable wife. Yet, as her inner speech shows, she is filled with anger from having to submit to her husband. Though Raúl repeatedly invites her to converse with him and confide in him, she can scarcely bear to speak. The reader, following Blanca's jumbled thoughts, perceives a confused state of resentment that results in a loss of control over the woman's verbal behavior.

Flashbacks reveal the origins of this situation. Raúl has always been the sympathetic listening ear to Blanca's troubled outpourings. This relation was a proper one when Raúl was treating Blanca for a hysterical paralysis. Now, as husband and wife, they are caught in a pair of roles that set the husband above the wife: he is assumed to be more competent, more rational, and more in control. This set of assumptions, though rooted in a particular circumstance (the initial doctor-patient situation) is also representative of societal expectations about men and women.

In her more insightful moments, Blanca realizes that Raúl, too, is degraded by this fixed role. As she notes, he has become manipulative in his need to be always the stronger partner in their exchanges. When asking for dialogue, he can make it "imposible contestar" (p. 80); under pressure to recognize his wife's autonomy, he compulsively resorts to "sutiles artimañas" (p. 72).

Raúl's desperation becomes more evident when his wife suddenly revives her artistic career and begins to speak of plans that he does not control. Raúl is now undisguisedly intent on regaining control over Blanca's speech and actions. When she begins to speak of her artistic plans, he pettily suggests that she is simply under the influence of a Bohemian friend: "¿Es Berta la que te ha calentado la cabeza, esta vez?" (p. 147). This quarrel is only brought to an end when Raúl can again assume a measure of control over his wife's undertakings. Unexpectedly, he agrees to attend a showing of Blanca's art works in the role of supportive husband. Blanca's inner discourse reveals her extreme suspicion of Raúl's chivalrous speech. She sees him again as manipulative and falsely self-sacrificing: "accediendo y a la vez sacando su ventaja" (p. 148).

This chaotic exchange brings home a point Lakoff stresses. In Lakoff's analysis, women lack strategies that would allow them to exercise control over discourse situations. When a woman seeks to present herself as an autonomous thinker, she may be easily dissuaded from this view of herself. The woman can retreat from the difficulties of an independent role by reassuming a conventional female role in the interaction. Blanca does exactly this when she agrees that Raúl will accompany her into the art world as a protector and "knight." The pattern shown here—initial

attempt to gain "her own voice" and subsequent retreat into womanly submissiveness—will characterize all of Blanca's exchanges with the men in her life.

V

As the reader proceeds through the novel, confidence in Blanca's ability to narrate objectively diminishes. Whereas the woman initially seems competent and articulate in her unuttered commentary, later passages cast doubt upon her ability to articulate her situation effectively. The first sign of her difficulty is her inability to apply her often excellent insights in order to change her discourse situation. Although she mocks the trivializing verbal exchanges in which she participates, she cannot or will not break out of this pattern.

Blanca's disabilities become more evident when one finds a massive infusion of prefabricated language in her inner flow of thought. She seems helpless to rid her inner voice of the commonplaces of mass media and lower-middle-class formation; moreover, she has acquired a new set of commonplaces from her chic acquaintances. Blanca disconcerts the reader with her obsessive focus on her physical attractiveness and that of other women. Her credibility as narrator is damaged when she continually makes invidious comparisons between herself and other women.

In her relations with men, Blanca suffers an especially notable loss of control over her discourse—both her utterances to the man and her inner voice. Forced into a submissive role, Blanca is inwardly full of hysterical rage. She directs unuttered vituperations at Raúl, calling him a beast of prey determined "*de no soltar la presa que te da tanto poder*" (p. 72).

These signs of disorder strongly suggest that women's most difficult and fundamental problem is not that of learning to speak more effectively—although they will, indeed, need to master assertive speaking strategies. Blanca's, and women's, underlying difficulty is to overcome the trivializing and hyperemotive verbal patterns associated with a stereotypically female role. Women must articulate their life concerns clearly, whether in interactions with others or in self-addressed speech acts.

Notes

1. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H.M. Parshley (New York: Knopf, 1953).
2. Robin Lakoff, *Language and Women's Place* (New York: Harper and Row, 1975), p. 61.
3. It is of interest that many feminist writings utilize the *ipsissima verba* of women to show their capacities to voice their concerns. Kate Millett's 1971 *The Prostitution Papers* (new York: Basic Books) provides transcriptions of tape recorded interviews with prostitutes who were in the process of becoming more articulate about their exploited situation. Their words show how women move from relative "voicelessness" to a more self-asserting role.
4. H. Ernest Lewald, "Aspects of the Modern Argentine Woman," *Chasqui*, 5, 3 (1976), 24.
5. See Lewald, "Two Generations of River Plate Women Writers," *Latin American Research Review*, 15, 1 (1980), 231-36; above-cited *Chasqui* article, 19-25; Amy Kaminsky, "The Real Circle of Iron: Mothers and Children, Children and Mothers, in Four Argentine Mothers," *Latin American Literary Review*, 4, 9 (1976), 77-86. Ernesto Goldar finds Lynch's writings a useful indication of attitudes toward women as he surveys Argentine literature about the Peronist regime; see his *El peronismo en la literatura* (Buenos Aires: Freeland, 1971).
6. Naomi Lindstrom, "The Literary Feminism of Marta Lynch," *Critique: Studies in Modern Fiction*, 20, 2 (1978), 49-58.
7. Lynch has also authored *La alfombra roja*, a 1961 novel; the 1962 *Al vencedor*, novel; *Los cuentos tristes*, short stories, 1967; *Cuentos de colores*, 1970, short stories; *El cruce del río*, 1972 novel; *Un árbol lleno de manzanas*, 1973, novel; *Los dedos de la mano*, 1976, short stories; *La penúltima versión de la Colorada Villanueva*, 1978, novel. Of these, the volumes of short stories and the 1978 novel contain the most prominent element of sex role commentary.
8. Present-day discussion of this issue includes Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," *PMLA*, 70 (1955), 1160-84; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago, 1961); Tzvetan Todorov, "Poétique," in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968), pp. 97-166. Ludomír Dolůžek, *narrative Modes in Czech Literature* (Toronto: University of Toronto, 1973).
9. The novel was originally published by Jorge Alvarez, a publisher who specialized in controversial materials, in 1967. Only a year later was it brought out by the more mainstream Editorial Sudamericana.
10. Booth develops the concept of the unreliable narrator in his 1961 work cited in note 8.
11. Marty Lynch, *La señora Ordóñez* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967), p. 7. Further page numbers in the text refer to this edition.
12. Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana, 1977).
13. Roland Barthes, *Système de la mode* (Paris: Seuil, 1967).

Astrology and Utopia: The Case of Diego de Torres Villarroel

Iris M. Zavala
*State University of New York
Stony Brook*

Utopias are said to be aspirations, ideals of great social movements well structured and coherent visions of the world.¹ The utopian writer is pictured as a learned man, secluded in his cell or study, in search of a better life. He addressed his books to kings and ministers, or to a chosen few whom he hoped to win over for a very just cause.² The myriad of utopian writers since Thomas More gives ample support to this picture. With some good reason the court of the Stuarts was reading Francis Bacon's *New Atlantis* (1626), while the Tudor's were immersed in More, a good friend of Henry VIII. It is well known that Shakespeare was influenced by More's *Utopia* (1516), particularly in *Richard III*, whereas in the New World, the first Bishop of Mexico, the Franciscan Fray Juan de Zumárraga, tried to establish More's agrarian dream, which he saw as the realization of the perfect Christian community.³ However, in contrast to the learned philosophical treatises of the scholar or to the imaginative flights of the novelist, which seldom reached the lower middle classes, there seems to have emerged what I will call a *folk utopia*. One such form appeared in the guise of astrological calendars directed to the common man.⁴ The astrologer works within the social framework, and seems to offer a scientific explanation for the forces of nature, as well as a new political order that presumes to resolve social differences.

As an attempt to define this form of folk utopia, directed to the popular classes, I have come to see in it a coherent though colorful ideological system which uses scientific cosmology in a fanciful way to

transform the existing social order. This astrological utopia presented in almanacs constitutes a broad spectrum of hopes, desires and despairs of a certain time and of a specific social class—the lower middle-class—which tried to compensate for class discrimination through fantasy gratification. Almanacs emerge as a utopia by which men could escape from work in order to be happy. The *piscator* incorporated his reader into society through the idealized portrayal in pleasing pictures, of the underlying institutions which the author advocates. The reader (and there must have been many), was lured by short-stories, imaginary voyages and fantasies which presented life at its best, in particular the possibility of class mobility. Hopes of social equality and down-to-earth happiness transcend the realistic portrayals of the astrologers who offer a useful program for creating a new society. This new world would be achieved upon bourgeois concerns: material welfare, liberty and social status. Class harmony would be acquired through a social organization which would allow the lower middle-class freedom to choose positions and professions.

The astrologer has no pretensions to great scientific historical prophecy—that was the realm of the learned utopian treatise—but with a comic shrug and a touch of charlatanism, his utopian intention comes forth, depicting real life. His aim is simple and consonant with reality, well defined and sharply limned. Folk utopias were grounded in practical proposals for actually effecting perfection of social order. Although this astrological utopia evokes laughter, is full of slang and swear-words, puns and burlesque, it forcefully expressed the poignant longing of those masses who would later organize and translate their dreams into very concrete practices.

Let us briefly consider the nature and history of astrology. We will remember that Sixtus V condemned it together with magic and demonology in the bull *Coeli et terrae* (1585), and from then on the concocter of almanacs tried as much as possible to distinguish between good astrology and prophetic astrology. Obviously the pseudo-science wielded some influence in certain places. In Spain, for example, it seems to have enjoyed a strong position at the University of Salamanca in the XVIth century, and is well represented in the Gaspar de Quiroga *Index* of 1583-1584. According to astrology, all things are affected by the powers of the heavenly bodies by virtue of a series of occult correspondences of each subject with some heavenly counterpart. Paracelsus (1493-1541) maintained that the stars governed all, the same way he believed in a tripartite man: soul, body and spirit.⁶ Regardless of the Inquisition's decrees, astrology continued to hold sway over the popular imagination through the almanacs.

In the XVIIth century the astrological anatomies and zodiacs were believed to be keys to character and prognosis of the future. Folklore and agricultural nostrums continued to present that the heavens governed weather and climate. The almanac taught its reader that each constellation in the zodiac presides over a particular part of the animal body. The compiler made his own fortune out of horoscopes and relics of Ptolemaic

geocentrism lingered in this folk literature, while many a writer boasted of being anti-Newtonian.

Between the XVIIth and XVIIIth centuries the most important changes in the almanacs were in themes and vocabulary. More or less scientific information began to appear, with notations of anniversaries and interesting historical, cultural and political facts, home medical advice and statistics of all sorts, while jokes and even fiction and poetry filtered down to the reading public. In brief, even though social hierarchization, death, poverty, fantasy and eschatology were still the most common topics, these varied in intensity and breadth during the Enlightenment with its ideals of virtue, patriotism, *honnête homme* and philanthropy.⁷

Diego de Torres Villarroel (1694-1770) began his distinguished career in 1719, with the pen name of "Sarrabal de Milán", writing the almanacs for the Hospicio de Pobres in Madrid. After this apprenticeship he began to write his own in 1723 under the coined name of the "Gran Piscator de Salamanca". He carried on his career for thirty years (1723-1753). In 1726 he won the chair of Mathematics at the illustrious University of Salamanca. It is not surprising that his calculations were more often put to the service of fantasy and prophesy than to what was recognized as science. This fascinating figure profited from the gullibility of his public. Something of a charlatan interested in monetary gain, he no doubt capitalized on popular tastes. His own biography, which he started publishing in 1743, is that of a colorful figure who dabbled in arcane books, and later became a compulsive worker and polygrapher exploiting all fads, including magic and the supernatural. To him these had no value in themselves, except as literary devices. Nevertheless, Torres was able to read through the popular unrest of the times and gave his almanacs a utopian aura. His satirical fictions helped create a sceptical attitude toward the extraordinary. He also fought against the rigid orthodoxy of conservative academic bodies which staunchly opposed the rise of the middle-class of inferior status but superior genius to the ranks of the republic of letters. The quack mathematician added a greater variety of subjects to the astrological predictions. His innovations were manifold and ideological implications clear: he learned to apply mathematics and astronomy to the practical necessities of his reader. Amidst astrological reports, fortune-telling and the traditional minute information on tides, eclipses and the *santorol*, Torres included exercises of wit in the form of satiric poetry filled with mild obscenities, addressed to a "dear reader," whom he hoped to win through jokes and gossip. In 1724 he hit the jackpot as he foretold the death of King Luis I: Needless to say this prophecy was imprecise enough to convince the readers of the almanacs—the uneducated and less cultured minds among the *petit-bourgeoisie*—of the writer's power to foretell the future.⁸

If the alchemist, as John Donne put it in the XVIIth century, is the one who unfolds and perfects the divine gold hidden in the dross of reality,

Torres is the bourgeois alchemist who transforms words into gold for his own pocket, while his readers escape the burdens of daily life.⁹ Happiness and love are the supreme purpose of mankind, and Torres longed for a society free from the extremes of wealth and poverty, where all men could be brothers.¹⁰ In his own words:

[My almanacs] are good because they educate, dignify and are useful in life; some of them teach happiness, serenity and peace of mind.

(*Prólogo general*, OC, IX, 1752)

The best quotation is perhaps the following:

Astrology is good and right in the natural realm;
Astrology is true and certain in the moral realm;
Astrology is useful and helpful in politics.

(OC, X [1752], p. 136)

Torres makes it clear and direct in his almanac for 1753, perhaps the last one he wrote. After a thirty year exercise of his profession he can look back and say:

My almanacs have been written with the maturity, experience and good intention of correcting action and thoughts in order to help make our lives happy, quiet and successful.

(OC, X, p. 123)

A Colleague of Torres, the Bachelor Pedro Sanz, said it bluntly in 1747: the Gran Piscator has no equal because, though there are numerous almanacs and an infinite number of astrologers, Torres is the only one who dresses truth with lies in such an attractive way that we accept it:

The world is so much in love with lies, that if truth were told directly, it would run from it.¹¹

Thus, the almanacs of the XVIIIth century form a part of a huge corpus of scientific literature in which politics became enmeshed with fads, providing certain writers with a cause that would hold their readers attention without awakening that of the censors. Torres Villarroel created a cosmology at a popular level, intoxicating the public with the power of science, making predictions to explain the wonders of nature.¹² This amateur science provided amusement and in a sense nurtured the vision of human progress. More than a passing fashion, Torres' almanacs cut to the core of contemporary attitudes, exploring the need for authority. He seemed to offer a new scientific explanation for the invisible forces of nature and, at the same time, portrayed the nascent yearning for equality, which would hopefully bring social classes together.¹³

In order to portray the perfect equality, Torres created parodies with a vague democratic tone. Characters of all ranks appear in his almanacs.

This mixture of social classes is parodically expressed in his almanac for 1730, where he insists that the peasant, the duke and the nobleman have the same opportunities for happiness in the world. (*OC*, IX, p. 112). Better still, in 1749 he redefines the characters and titles used in his calendars: the king he speaks about is not a sovereign, but the king of spades in a deck of cards; ministers are not people who hold important positions in government, but the hoards of sacristans, altar boys, acolytes, and bailiffs;¹⁴ the powerful (*poderosos*) are not the members of high nobility, but the scribes; a lady (*una dama*) is not a noblewoman, but a young sturdy rustic lass from Galicia or Asturias; a nobleman (*un señor*) is by no means a nobleman, but any penniless nitwit who is taller than the rest (*OC*, X, pp. 59-62). This parodical description unites people of all ranks, since he uses the same titles for both the nobility as well as for the commoners.

Torres' most important contribution to almanacs, however, was the way in which he depicted the life of the commoner. Contrary to the practice of other astrologers, it is not the author himself who predicts the future or mildly criticises. The Salamancan does it through his characters, who usually come from the lower classes—soldiers, peasants, artisans, old women, madmen, gypsies. Through their dialogues the establishment is challenged in an indirect way. The mathematician employs the well-known conceit of reminding us that gypsies lie, as do madmen, or that soldiers exaggerate. Therefore, the reader should not pay heed to the political opinions implicit in their conversations. Of course, he is shrewd enough to insist that all political digressions are metaphors and fantasies and that the reader may believe what he wants.¹⁵ It seems clear that by implication, Torres is saying that abuses from above have lead popular classes to steal and lie in order to survive (*OC*, IX [1730], p. 101). Life can be improved by making good use of the existing institutions, because in the last analysis, social hierarchy is kept in its rightful place. Without exception his stories have happy endings, and Torres then personally intervenes to insist that men are to live in happiness.

Torres Villarroel's short-stories are fairy-tales made by an adult to entertain. Neither the author nor the reader believed them to be fully true. The marvelous and the fantastic were not restricted to the world of the make-believe in his almanacs: Torres presents the good day, the happy moments, a possibility within the impossibility.¹⁶ In a sense he portrays the hopes of class harmony since what he is saying is that by one's use of wit, popularity and boldness it is possible to triumph, make a fortune and thus acquire a better social status. "Live and be happy, those are the goals of our lives" (*OC*, IX [1729], p. 83).

His stories are half-way between dreams and reality and in a certain way they correspond to his particular vision of the world. What underlies his is that society can be good and happy, that the king and his ministers are humanitarian and caring, since they participate in everyday life and with their might and power make it better. His utopia is a topos, a society where misfortune disappears and happiness and well-being are firmly

established. This happiness takes root in the life of an ordinary man, just like himself. In other words, happiness and security can be found in this very world, for man is an active participant in history. In his almanac for 1726, for example, the king—Phillip V—is caring, and Torres presents himself as a writer devoid of spurious ambitions and interests, who works out of necessity to support his old parents (*OC*, IX, p. 25). All he wants to do, the mathematician repeats over and over again, is to be free to work and make a decent living: "My conscience is my own, and I wish to use it" (*OC*, IX, [1727], p. 51). Bourgeois ideology is implicit in that assertion, where the money-making writer portrays his idea of liberty, of the individual self-expression and the freedom of speech and conscience.

Some other aspects are worthy of notice. Each almanac presented the social virtues of bourgeois nature: frugality, honesty, correctness in conduct. Likewise, almanacs advocate the natural rights of man, above all material welfare, liberty and property. In the prologue for the almanac of 1725, in a dialogue with himself, he writes:

be contented, because if you lie once in a while, you hurt no one, whereas they [the hoards of pretenders] destroy with their lies property, honesty and lives.

(*OC*, IX, p. 5)

Pretenders, the so-called scientists, doctors and professors, in other words, the professional and intellectual establishment, lie and deceive. Orthodox doctors and barber-surgeons aim at curing all sickness with ready made prescriptions, but we know better

We get sick through the influence of the Sun, the Moon, the Air and the Earth; and those ills cannot be remedied by purgatives, mustard plasters, not by hair cuts.

(*Ibid.*, p. 6)

Thus, Torres believes in the four humors (as did Paracelsus and other alchemists) and the animal spirits against the arsenal of contemporary medical remedies.¹⁷ On the other hand, the influence of astrology on medicine had a long history: Hippocrates and Galen has assigned great importance to the phases of the moon and stars in illnesses. But in his exercise of wit, Torres' real target was to communicate a sense of self-respect to his reading public, although it had not yet awakened to political issues. The Salamanican decoded the laws of nature and presented his reader with an ideal state, where the lower classes could face the professional and political establishment with a sense of dignity and self-respect. Implicit in his work is that the peasants had all the virtues, while the urban middle classes viciously exploited for their own benefit. He states it clearly in the prologue to the 1725 almanac: only the rural areas will give credence to almanacs (*OC*, IX p. 8). Urban areas abuse and impoverish the majority (*OC*, [1729], p. 94). Torres obviously wished to mobilize the virtue of peasants who were, to him, devoid of ambitions.

There is still another aspect to take into account. Torres' social satire is not a cynical exposure of human frailty, but rather an attempt to prove that civilized institutions were ridiculous because they thwarted the basic bourgeois inclination of social mobility. In this respect, his almanacs probably aroused in others the ambition to climb to the pinnacle of science and letters.

With Torres' almanacs we reach some little known segments of the lower strata of society. He made it his business to know just what the common man wanted to read. The almanacs suggest the nature of the social context and with its utopian imaginative premises, presented a possibility to all would-be writers with a certain talent to profit from the mobility available to them. Many an apprentice of mathematics or an unemployed student must have dreamt of joining the initiates, of lecturing to monarchs and ruling the republic of letters. Torres turned his back on academic officials and addresses the non-professional (that "dear reader"), because the academic community had tried to impede his own advancement. However, his own career gave ample proof that it was possible to attain fame and riches, and probably for that reason he was so well-known and so widely imitated.¹⁸

We must consider his meteoric career: the son of a small merchant book-seller in Salamanca, he reached on this good earth the heights of fame. In order to gain status he did not make use of the old patronage of letters, but he knew the right people and pulled the right strings, even when it meant pulling the strings of the student body itself, whose support won him the chair in Salamanca.¹⁹ In his rise he profited from his wits and from the transformation of values. He gave no challenge to the new order, but offered a prop to it. It is important to remember that he was the first money-making writer to succeed in selling his product on the open market. In following his career and his financial gains (he inserted his yearly income in many almanacs to satisfy the curiosity of his fans and to assert his own worth), the reader could imagine a realization of his own hopes and also find consolation for his failures. Torres' own life was a utopia in feeling as well as in message. His life was an invitation to a utopia in fact.

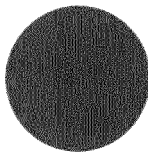
The lack of a coherent system is present in these almanacs, so is the complex theory which underlies the utopian treatise. All the factors mentioned—social and intellectual, factual and emotional—make up the special feeling of a beginning point in history, when bourgeois material welfare became a will-to-change the world. The almanac presumes to resolve social differences. Men from an inferior status can acquire security and property by integrating themselves into society. Utopia becomes the ideal integration, the dream come true for a new order.

Notes

*This paper is in a sense the by-product of some studies I undertook 12 years ago. Astrology and calendars were then but a part of my general concern. Now, in order to understand the links between folk literature and utopia, I have found myself obliged to examine one specific case in detail. I became so fascinated by Torres Villarroel's stories and the unexpected connections they revealed, that it became difficult to know when to stop and to avoid becoming confused by the wealth of material that came to light. There was clearly far more than I could put into a paper and yet a real study of the subject of astrology and politics would need several volumes and take a lifetime. I decided therefore to cut the matter short and to give the brief schematic account I have prepared in the hope that it would stir others to further studies in this field, in other literatures and cultures. I do not expect either my facts nor my conclusions to pass unchallenged, but criticism and controversy cannot fail to focus more light on an aspect of folk literature that demands to be profoundly studied. I read a very brief version of this paper at the MLA, December, 1977 on a Comparative Literature panel.

1. The definitions for utopias are endless, among others see Frank Manuel, *Utopias and Utopian Thought* (Boston: Beacon Press, 1967); Elisabeth Hansot, *Perfection and Progress* (Boston: M.I.T. Press, 1976) and Oscar Haac, "Toward a Definition of Utopia," *Studies in Eighteenth-Century Culture* 6 (1977), 407-416. I tend to sustain my idea that Utopia is a *topos*, cf. my "Dreams of Reality: Enlightened Hopes for an Unattainable Spain," *Ibid.*, 459-470.
2. Needless to say this is a generalization. However, it is interesting to notice that some utopian writers, although men of action and politics, wrote their work while in seclusion; e.g. More, a state counselor, while in absence as an envoy in Flanders; Tommaso Campanella, wrote his while in jail, as did Bacon. Therefore, the image of the utopian writer as one in a secluded cell is not far-fetched. As to the fact that the utopian treatise is addressed to kings and ministers, or to an elite, we should keep in mind that many were written in Latin. More deals with the fact that treatises such as his were written for the king in *Utopia*, I Book.
3. John H. Elliott gives a good account of this agrarian community in *Imperial Spain, 1469-1716* (England: Penguin Books, 3rd ed., 1976), pp. 71-72. Zumárraga was a prominent Erasmian. We must also remember that Erasmus dedicated *In Praise of Folly* to More and that he personally intervened in the publication of More's *Utopia*. In passing, let us not forget that Shakespeare's *The Tempest* presents a utopian dream.
4. Geneviève Bollème points no utopian treatise in her *Les almanacs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris: Payot, 1967). On this question, see also an excellent article by B. Baczko, "Lumières et Utopie. Problèmes de recherches," *Annales* 26 (1971), 355-386. Baczko states that utopian literature flourished between 1720-1730 and 1750-1760. See also Robert Mandrou, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles* (Paris: Stock, 1964) for a detailed account of what was published for the popular classes.
5. I must express my indebtedness to Ernest Bloch who speaks about technical utopias in the form of alchemy in *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfort-Main, 1959, 2 vols.). However, my idea is totally different. For a brief discussion of Bloch's world of utopias, cf. *Utopie, marxisme selon Ernest Bloch*. Hommages publiées par Gérard Raulet (Paris: Payot, 1976).
6. For a good account of sciences in Spain, see José María López Piñero, *Medicina moderna y sociedad española. Siglos XVI-XIX* (Valencia, 1976). Sixtus V went to Spain a few years before becoming Pope. As far as Paracelsus is concerned, the curious reader will find a good synthesis of his influence in Spain in López Piñero, pp. 15-61. His works were forbidden in Spain in 1720, cf. M. y J.L. Peset Reig, "El aislamiento científico español a través de los índices del Inquisidor Gaspar de Quiroga de 1583 y 1584," *Anthologica Annua* 16 (1968), 25-41. As far as Paracelsus ideas in general, see W. Pagel, *Paracelsus. An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance* (New York: Karger, 1958).

7. I am summarizing Bollème's ideas and my own findings. I deal at length with astrology in my *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores de la ilustración* (Barcelona: Ariel, 1978).
8. There is no good book about Torres in English, however aside from my *Clandestinidad*, cf. Russel P. Sebold, *Novela y autobiografía en la "Vida" de Torres Villarroel* (Barcelona: Ariel, 1975), who reproduces some calendars.
9. I am paraphrasing Donne's "Epitaph on Himself," Book II, line 78, *apud* Joseph A. Mazzeo, *Renaissance and Seventeenth Century Studies* (New York: Columbia University Press, 1968), p. 84.
10. All quotations are taken from *Obras completas* [OC], Salamanca, 1752. I have translated all of them in a rather loose way. The brackets make reference to the year of the calendar. For reasons of space I have not multiplied my quotations, but references to happiness through work can also be found in the almanacs for 1725, 1728, 1729, 1730, 1733 among others.
11. His almanac was published in Madrid, Pedro Sanz, 1747.
12. Kay Wilkins has written a very interesting article on alchemy, see "Some Aspects of the Irrational in 18th-century France," *Studies in Voltaire and the eighteenth century*, CXL (1975), 107-201.
13. In this sense there are some relations between Torres' portrayals and Mesmer. For a general discussion on mesmerism, cf. Robert Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* (Cambridge: Harvard University Press, 1968).
14. *Alguacil* in Spanish can be both a bailiff or a minister of justice, as well as an official dressed in black who leads the parade into the ring, receives the keys of the bull pen and presents bull-fighters the trophies. Torres is obviously using conceit.
15. Quotations could be multiplied, since this is a favorite assertion. Cf., in particular almanacs for 1733, 1736, 1743, 1744, 1751.
16. I have borrowed this expression from Paul Tillich, "Utopia and Cultural Renewal," cf. Manuel, *Utopias*, pp. 296-309, using it in a rather different way, since Tillich speaks about impossibilities of possibilities.
17. In this sense he attacks doctors in the same way Molière and Quevedo did.
18. Following Torres' steps, hundreds of writers became astrologers, cf. my *Clandestinidad*.
19. Torres depended on protection and on cultivating older, established writers, wealthy bourgeois and nobles. Among the people to whom he dedicated his writings we can find kings, ministers, men of letters, members of the Church, as well as noblemen. Obviously he did not know all of them, except that it is fact that he was on friendly terms with some groups of the high nobility, as can be seen in his *Vida* (1743-1752).



Mexican Newspaper Culture on the Eve of Mexican Independence*

Nancy Vogeley
University of San Francisco

Most studies of Mexican cultural life on the eve of the colony's independence from Spain present variations on the view that culture is a function of the dominant class. Those who define culture as the inheritance of a prestigious tradition emphasize the agency role of schools and universities, and the religious orders who taught in them.¹ Others, whose studies of the flow of books to the colony have helped dispel a myth of rigid censorship, suggest that culture was a European commodity to be imported.² Still others, primarily literary historians, who focus on the belle-lettrist activity of New Spain's growing *criollo* leadership, preserve the notion that cultural production is a pleasurable exercise proper only to a select few.³

In contrast, what emerges from reading the many periodicals published in New Spain in the first decade of the nineteenth century is the sense of a wider culture in the making. The Mexican reader was beginning to replace ecclesiastical authorities, the monarchy and the nobility as a growing newspaper business made these traditional patrons obsolete. Published for colonial readers by editors with largely *criollo* interests, the newspapers addressed the colony's particular problems, especially the presence of a large illiterate population. Voices hitherto silent, such as those of rustics, women and perhaps only pretended Indians, wrote letters to the newspaper's editors, thereby introducing new norms of discourse. Studies of popular culture have increasingly legitimated the reliability of periodical literature to show such things as the prevailing taste, relationships between leaders and masses, political climate, degree of freedom of expression and topics of concern to the given period.⁴ Yet, although excellent studies of the Mexican press in the early years of the nineteenth century

*A version of this study appears as one of the chapters in my unpublished dissertation, "*El Periquillo Sarmiento: The Problem of Mexican Independence*," (Ph.D. dissertation, Stanford University, 1979).

exist, they generally fail to recognize in this literary mode a changing cultural consciousness which necessarily reflects the enormous political and economic shifts occurring.⁵

A study emphasizing new sources of cultural legitimacy is vital for any research into the formation of national culture, and particularly critical for the understanding and appreciation of an important contemporary figure such as José Joaquín Fernández de Lizardi. Lizardi's major novel, *El Periquillo Sarniento* (1816), is generally regarded as the first in Latin America; and many of the same social changes at work in newspaper publishing of the period are also responsible for having produced this early manifestation of an indigenous culture. The novel as a popular genre engaged the reader differently than the poetry and theater previously admired during the Neoclassic period, and the novel form increasingly validated a *criollo* point of view.

Although other newspapers in that period of great press activity can be seen to have participated in the nationalization and proletarianization of culture, the *Diario de México* is perhaps the most useful source of insights into cultural production in Mexico in the early years of the nineteenth century. Published privately from 1805 to 1814, it fostered a group of contributors who discussed in its pages questions of literary, artistic, philosophical, moral and scientific importance. The *Diario* circulated throughout the capital as well as the larger provincial towns. In 1805 it had 787 subscribers, though by 1810 this number had fallen to 249; nevertheless among the subscribers' names are the governmental, military and ecclesiastical leaders of the colony. The *Diario* was also sold at 21 newsstands strategically placed throughout Mexico City.⁶ In 1812 the *Diario* changed its character and became more political in obedience to governmental pressures; consequently, the period of freest discussion between 1805 and 1812 serves as the most useful basis for investigating developing trends.

Cultural concerns are to be found most particularly in the newspaper discussions of language and literature. Language provided a measuring stick for judging one social group's development against that of another, so that questions of literacy and national distinctiveness as well as an awareness of the distance from the metropolis and its standards of correctness are only some of the concerns disguised in that topic. Questions of literature, history, art and aesthetics also brought Mexicans to a consciousness of the colony's uniqueness and helped to wield a union among the classes. Antonio Gramsci writes that "every revolution has been preceded by the intense critical effort of cultural penetration, of the infusion of ideas through groups of men who were initially unresponsive and thought only of resolving day by day, hour by hour, their own political and social problems, without creating links of solidarity with others who found themselves under the same conditions."⁷ Mexican newspapers in the years prior to the 1810 revolution show this process of "cultural penetration" at work as an educated class, in realizing its future lay with the Indians and mixed castes of its own country, sought to extend its definition of culture.

A. Newspaper Culture and a Spirit of Criticism

Today's reader is struck by the spirit of examination and criticism prevailing in newspapers of the period; and it is this tone, more than anything else, which reveals Mexicans were thinking of themselves independently and comparing themselves critically with civilized societies elsewhere. The following extract from a letter published in the *Diario* (December, 1809) examines national tendencies to argumentation and contradiction:

La contradiccion supone casi siempre cierta abundancia de ideas, y cierta facilidad de expresarse, que solo se encuentra en los pueblos civilizados, mas vivos é impacientes que los pueblos menos cultos, los cuales son mas lentos y tercos en juzgar, y tambien mas proporcionados á que la verdad una vez conocida, se apodere de ellos sin ninguna contradiccion: mientras que en las naciones más cultivadas, la sociedad tiene una actividad grandisima, y el espiritu de contradiccion es casi un corolario ó consecuencia de la necesidad de hablar y de hablar mucho. Ya se vé: en la precision de haber de hablar siempre, de haber de escribir, sin repetir lo mismo que se ha oído, ó se ha leído, el medio mas expedito es contradecir sin remedio: de lo contrario era menester adoptar un silencio profundo las más veces, ó pasar la plaza de un plagiario, delito poco perdonable en estos tiempos, ó tener una tolerancia insulsa, ó lo que han dicho o escrito otros: ¿y á costa de qué? á costa de no admitir el espiritu de contradiccion?^{8*}

In the spirit of considering the negative with the positive, the writer criticizes his own argument by recognizing that the result of constant controversy may be men and women incapable of action, as well as a society divided against itself. Yet he concludes that a lively criticism does away with blind imitation and unthinking credulity. One infers that Mexico will have to start exercising her critical faculties in order to progress.

The newspaper was a vehicle for discussing ideas and opinions, rather than a journal with today's function of reporting daily events. There was some editorial comment by the editors, Jacobo de Villa Urrutia, Carlos María de Bustamante and Juan María Wenceslao Barquera, but most of the four pages of the *Diario's* issues were filled with letters and poetry by various contributors. It has been estimated that some 120 poets, for example, contributed to the *Diario* between 1805 and 1812.⁹ In essay-type articles customs in European capitals and those from other periods,¹⁰ new ideas such as shorthand,¹¹ and old questions from a fresh point of view such as the value to a society of a prodigal son in redistributing a father's hoard were discussed.¹² European news such as the death of Haydn was reported;¹³ Napoleon's career was followed with great interest, both before and after the invasion of Spain by his troops in 1808.¹⁴ Problems nearer to home were treated somewhat circumspectly, often by means of explicit comparison in descriptions of life in other countries or under the expansionary policies of other empires, most particularly those of Greece and Rome.¹⁵ Some evils were assailed directly such as the control of foodstuffs

*Editors' Note: The author of this article preferred to keep this quotation and the following ones as in the original texts. She assumes full responsibility for them.

by *monopolistas*, as a result of which one article blamed the country's backwardness on the insufficiency of food; it was argued that Indian workers, because they were starving, could not produce.¹⁶ Wealth was re-defined, not as luxury or non-productive surplus which is siphoned off, but as development of resources for the good of the inhabitants of the endowed area. Thus the colonial system was found to be anachronistic in the light of Enlightenment economic philosophy. Morality, now largely of a public kind, and pragmatic considerations were normally invoked in judging these questions.¹⁸ Finally, the newspaper reported routinely the prices of commodities, the sale of items such as books; and such official documents as edicts (*bandos*) from the viceroy and pastoral letters sometimes appeared, too.

However, the newspaper writer was not at liberty, during most of the life of the *Diario*, to criticize directly the Spanish Crown or the Church, and a distinction was normally made between the king and his ministers, and religion or the Roman Catholic Church and its representatives. Yet Nueva España was aware of the challenges presented to these traditional sources of power and authority by the rationalism of the European Enlightenment.

The battle of ideas, which had political overtones, was waged in full view of the reading public as is evidenced by a newspaper report that Edward Gibbons' *Decline and Fall of the Roman Empire* would be prohibited "... por contener doctrinas erróneas, heréticas, impías, injuriosas á la religion catolica. . . ." ¹⁹ Ecclesiastical and imperialistic concerns of the monarchy were here demonstrably intertwined, and the item betrays to the *Diario*'s readers the worry of officials in the face of enlightened curiosity about modern ideas.

Several studies have shown the extent to which foreign books and books of a secular nature entered the colonies.²⁰ Even before 1812, when controls on the press were lifted momentarily and writers could acknowledge liberal ideas more freely, the newspaper revealed how much awareness of foreign writers and their ideas had taken hold. Names such as Voltaire, Rousseau, the Comte de Buffon, Shaftesbury, Locke, Adam Smith, Bentham, Kant and Lessing are only some of those mentioned with admiration in the pages of the *Diario*.

Typical is this passage:

¡Oh ilustre Bousuet, pensador Lock, erudito Feijoo, elocuente Maillon, inteligente Leibniz . . . pero ah, se me olvidaba el inmortal Newton, aquel Newton que tanto honor hizo á la filosofía, sacudiendo las doctrinas antiguas, é inventando mejor modo de filosofar.²¹

Acceptance of the scientific method meant that traditional scholasticism was being superseded and that the *a priori* suppositions of *ecclesia et monarchia* no longer determined so much men's everyday lives:

Muchos autores han asignado un principio general á las acciones humanas, como son el interés, el amor de sí mismo, la compassion, &c.

Acaso estos diversos sistemas de filosofía pecan por la demasiada extension que

se les ha querido dar; y acaso su explicacion es demasiado general, para poder comprender los innumerables fenómenos, que se resisten á clasificarse, y á depender de la accion de un mismo principio.

¿No sería mucho mas útil para explicar los efectos morales, observar primeramente las causas inmediatas? Así en moral como en física, hace mucho, quien descubre una causa próxima: por este camino se puede llegar á conocer la causa de la causa, y llegar finalmente al conocimiento de la naturaleza. Tales son los progresos, de que este siglo puede gloriarse. . . .²²

Philosophical, scientific and artistic innovations were regularly discussed. Yet politics and a concern with immediate problems began to break through when the insurgents under Padre Hidalgo proclaimed revolution; it is evidence of the laxness of colonial censors that on January 14, 1811, *El Mentor Mexicano*, a weekly newspaper dedicated to "la ilustración popular," which had begun publication a week earlier, was permitted to publish an article on "La noche triste de Guanajuato." The insurgents established their own newspapers in the provinces—*El Despertador Mexicano*, *El Ilustrador Nacional*, *El Semanario Patriótico Americano* and *El Correo Americano del Sur* being the most important. In answer to the papers of the insurgent press, papers of diverse views proliferated in Mexico City in the period 1811 to 1814. A selective list includes *El Verdadero Ilustrador Mexicano*, published in 1812 by José Mariano Beristáin to counter the arguments of the insurgent paper; *El Pensador Mexicano* (1812-1814) under the editorship of Lizardi, which if not sympathetic to the insurgents, took over many of their arguments in its political approach; and *El Museo Mexicano*, published for the first time July 1, 1812, apparently by Carlos María de Bustamante, which attributed the turbulence of the time to collective ignorance and sought to subordinate politics in a broad program of Enlightenment education.²³ However, critical discussion of political issues continued, and even after Fernando's return to the throne in April, 1814, it is significant that censorship permitted *El Redactor Mexicano* to publish in the Fall of 1814 a dialog between a liberal and El Fernandino in which Fernando's scorn of popular sovereignty is mockingly presented. Fernando says: "Quiero prescindir de esos conceptos metafísicos, que tanto han fatigado la imaginación de los filósofos modernos."²⁴

B. *Café Culture*

In a way peculiar to Mexico, and perhaps to other outposts of metropolitan culture, the Enlightenment was seen as a developmental process whereby the masses were educated. As such, knowledge in a practical form was extended to all men and women through what became known as *café culture*. It bore the name for several reasons. Most obviously, it was in the *café*s, in the newspapers, in public places such as the *alameda* and the theater, that the lessons took place. Translated into popular terms, it was an education in urbanity, civility and citizenship. A description follows of the process whereby learning was considered to filter down to the masses:

Aunque la gente ruda y grosera del pueblo no lea los diarios y demas papeles públicos, ignorando acaso hasta su existencia, las útiles instrucciones que ellos pueden comunicar, pasan insensiblemente á su noticia por medio de las personas ilustradas. Así se difunden poco á poco las luces, y los ignorantes salen de muchos errores, perjudiciales á ellos mismos, y que afean la sociedad, desonrando tal vez á la Religion. Entre el populacho de México habrá sin duda algunos de esta clase, por que es casi imposible purgar de un golpe á las grandes poblaciones de los vicios, que se abrigan en la obscura region de la muchedumbre.²⁵

A disproportionately small number of Europeans (*españoles*, *europeos* or persons of other nationalities) lived among larger numbers of Spaniards or white Americans (*criollos*), Indians and persons of other castes (racial mixtures usually forming the lower classes). In the city of Mexico, each one hundred persons included 6 mulattoes, 2 Europeans, 49 Spaniards, 24 Indians, and 19 of other castes.²⁶ With such a diverse population the most important task of the enlightened leaders was to develop a social consciousness. The ideal whereby a man learned to be a citizen was set forth in a pastoral letter, written in 1780 in Spain and reprinted in an 1809 issue of the *Diario*. In it the Archbishop of Toledo modifies the chivalresque ideal of personal honor which obsessed the individualistic Spaniard, but in its reprinted form his words speak to the collective needs of an emerging state:

El honor es vivir con honestidad y honradez, no con desenfreno y liviandad: es cumplir con las obligaciones de su oficio: es obedecer con gusto á sus superiores, y vivir en paz con sus iguales: es no ultrajar persona alguna, y no querer para otro lo que no quiere para sí: es ser honrado por los demas por su virtud y habilidad, no deshonorar, ni provocar á otros, sino hablar con compostura, y honrar á los demás. . . .

. . . ya no se recurre á las pruebas bárbaras, con que en lo antiguo se queria purgar un adulterio, y otros delitos: ya esto se mira con horror: ya se mofa con risa toda historia caballeresca, y en cada reyno hay leyes y ordenanzas para refrenar estas libertades. . . .²⁷

The Archbishop's letter is an effort to convert an aristocratic code of behavior into a bourgeois set of values by which a whole population could live.

Café culture had its detractors as well as its advocates. In the February 27, 1810 issue a writer using the pseudonym "El tocayo de Clarita," who was later to challenge Lizardi, ridiculed these popularizing philosophers and their forum:

Son ciertamente acreedores á la pública admiracion, los rápidos progresos que de poco tiempo á esta parte ha hecho la ilustracion en nuestra capital! Dichoso mil y otras mil veces el presente siglo, en que á la par que Marte ha inundado casi toda la tierra con sus huestes horribles, han aparecido hombres grandes en sabiduria y política! ¡Oh vosotros los que vivís en las densas tinieblas de la ignorancia! venid á gozar la época de las luces en que jamas tuvisteis la menor idea. Venid apresurados á escuchar las sublimes doctrinas, que generosamente derraman otros tantos senecas del nuevo cuño, cuantos son los eruditos catedráticos de los cafés. . .

Oireis que se habla de lances de amor y honor, de física, de metafísica, de teología, de moral, de ortografía, y de geografía: también de neutica, y de astronomía, de máximas, reglas, proyectos, pependencias, observaciones, cálculos, tristezas, alegrías, sapos, culebras, alacranes, y. . . .²⁸

His attack provoked an immediate reaction in the March 5 number:

En los cafés concurre un público, y cuando no se cultiven las ciencias, se pule y enriquece nuestra lengua española, y se ejercita el raciocinio, al mismo tiempo que cada uno desenvuelve las ideas que le asisten. Estas juntas sociales lo mismo que los teatros, los paseos públicos, & no se deben hacer odiosas con declamaciones inciviles, que á manera de gavilanes amedrentan y espantan; sino mas bien se deben fomentar, para que la sátira, la crítica, la história, y aun la filantropía y la política en su caso. . . formen de tiempo en tiempo el concepto oportuno de la moralidad de los pueblos. . . ¿Que otra cosa ha hecho el arte, sino recoger las producciones del ingenio natural del hombre, antes que tuviese càtedras? y si no ¿quien crió las metáforas, los apóstrofes, y otras bellezas de eso que nos llaman *retórica*? Pà, pí, pò, pà, tocayo, vérsate en estas juntas sociales, y leeràs lo que no está escrito en los librotos de tu decantada elocuencia. El mismo senado de Roma, el mismo arcépogo de Atenas, con sorpresa de sus grandes retóricos artistas, tuvo muchas veces que admirar las producciones del ingenio natural de los viles esclavos. En las cortes de Europa, donde aún en los públicos paseos concurren ambos sexos, à raciocinar en sociedad, se encuentran muchísimas mugeres que asombran á los boriudos, y los eruditos del arte, y estos se deleytan al ver la gracia y la energía con que una muger desenvolla las ideas que le asisten. Aún esos sugetos de talento, juicio y experiencia, que el tocayo de Clarita asegura, que rara vez faltan en estas concurrencias, tienen que aprender de ellas, así muchas producciones de ingenio, que no estan en los libros, como el modo de raciocinar, de desenvolver los conceptos, y de saber decir con energía. . . .²⁹

The controversy reveals resentment between the classes and interest groups as elitists bemoan the desanctification of wisdom by false prophets, and sympathizers with the lower classes and groups with alternative experiences express an exasperation with the forces which suppress natural abilities. Both women and slaves, previously excluded from the learned elite, had to be defended, and it is interesting that their defense was made in terms of language education. Café culture was seen as developing the skills of speech so that a social network could be constructed in which the individual would learn how to conduct himself in a group. Rhetoric, or the art of language, and the formal knowledge of the *catedráticos* were viewed by the defender of what was essentially a speech culture as part of the parasitic aristocratic overlay which depended for its life on the primary needs of the total population.

C. Newspapers and Language

The newspaper was a forum for arguments centering on popular expression, if not also an arbiter of language as it selectively transmitted culture to the masses; the newspaper writer served as a mediator between the classes. It was the newspaper's task, not just to convey knowledge, but to educate the members of a speech culture to reading.³⁰ As a result, the *Diario* published several articles on how to read, saying for example that

children, rather than being required to memorize texts, should be given materials such as fables that they could understand; the model of history teaches lessons which are easily appreciated.³¹ Newspaper reading was facilitated by the editors' choice of short, entertaining selections, always chosen for a useful purpose. Newspapers were highly regarded as instruments of culture in the new society, whereas books were often ridiculed as meaningless upper-class inventions—obstacles to creating the body politic.³² The task of spreading Enlightenment ideas was generally considered more difficult in countries where there was false knowledge, rather than complete ignorance; consequently, the newspaper viewed the book, which did not address the problems of everyday life in America, as harmful in its uselessness.³³ The languages of illiterate persons were also discussed, and interest was shown not just in the Indian tongues, but also in the language of the *silbido*³⁴ and the language of the eye, the architecture of public buildings.³⁵

The issue of whether speech, because of its primacy, ought to determine rules for the written language was debated with intense feeling in the first years of the *Diario*'s publication. The discussion obviously reflects the growing awareness, not only of the discrepancy between a dead language (Latin) and a modern language (Castilian),³⁶ but also the difference between peninsular Spanish and Mexican speech habits.³⁷ Some articles insisted on Mexico's ties with Spain, invoking the idea of *patria*, a union based on a common language, religion and other inherited customs.³⁸ Language was regarded as an instrument of empire, just as it had been under Greece and Rome. Yet there was a sense ("¿Pues la palabra escrita no es imagen de la hablada?")³⁹ that Mexico's linguistic evolution was different in such things as the *seseo* and her Indian heritage. One of the editors of the *Diario de México* and a respected intellectual, Carlos María de Bustamante, told of a history written in *nahuatl* or *mexicano* at the time of the Conquest by Chimalpain; Bustamante claimed its style rivalled that of Solís in *castellano*⁴⁰. Whether advocating the use of Mexican Spanish or promoting official standards of Latin and peninsular Spanish, most writers in the *Diario* nevertheless agreed that certain norms prevailed. They preferred educated speech to the rusticity of the provincial (*payo*)⁴¹ and generally encouraged clarity and naturalness, which one writer described as *buen tono*, over the affectation of the dandy (*petimetre*).⁴²

The concern for the role of language also extended to an analysis of how changes in language reflected, but also contributed to, an increasingly secularized and democratic society. Language usage evidenced the fact that official and professional sectors were losing their hold on the masses. Nuns and priests were cited as examples of ignorance because of their imperfect knowledge of Latin in the Mass, recitation of the prayers, the chanting of the hours, etc.⁴³ The jargon of lawyers and doctors was exposed as pedantry.⁴⁴ Teachers were criticized for teaching the acquisition of useless vocabulary rather than true knowledge.⁴⁵ Latin became the focus for a discussion of the power of a ruling class; and it was implied that, with the use

of a commonly understood language, there would no longer be any need for an instructed elite such as a priesthood to interpret hidden meaning to the uninstructed. Latin lost its cultural dominance as organized religion yielded to a secular public morality. Increasingly, the use of Latin or any form of obscurantist expression was considered foolish custom encouraged to perpetuate the power of the ruling class; Latin in public places and in writings for the ordinary Mexican reader was generally denounced;⁴⁶ Roman numerals on clocks and on public monuments were also seen as outmoded.⁴⁸

1) *Poetic Language and Modern Views of the Monarchy and Religion*

The special language of poetry was believed to bear a divine imprint:

La escritura santa ofrece modelos sublimes de poesía, y de elocuencia, cuya belleza y fuerza exceden todo lo que los conocedores mas ilustrados admiran en este genero: así es que una religion divina, enseñando sus verdades eternas, se acomodó al modo de pensar de los hombres, para mover mas bien sus almas. Y à la verdad es un gran honor para nosotros el que ésta hija del cielo se haya dignado valerse de nuestro lenguaje.⁴⁸

The issue of poetic language was linked to an historical development away from falsehood toward the discovery of truth; as a result a Christian poet's expression of Christian truths in the language of pagan mythology was considered blasphemous by one writer and, even worse, unnecessary in a progressive age:

Hablo del abuso de la mitología en nuestra poesía: de éste abuso, que derivado no del origen de la poesía (santo é inmaculado) sino de las fuentes donde hemos ido à beberla, ha continuado y continua aun. . . .

No es mi ánimo desterrar solamente la mitología de las *composiciones sagradas*: ¿quien hay que no deteste ésta impia y desatinada mezcla? ¿Quien no llora ésta extravagancia en Sanazaro, Milton y otros; y se lastima que el genio de Camoens desbarrase tambien por ésta parte, poniendo al lado de los dioses del Paganismo al dulce, al divino Salvador del mundo; al lado de las fábulas mas bien soñadas, las verdades mas sublimes, mas sagradas y de mayor consuelo; y en boca de la ninfa Thetis, discursos no solamente indignos de su ser profano, sino impropios y destructivos de su ser fantastico, y que directamente desmienten cuanto habia dicho? . . .

Basta saber que la poesía no es el language de los dioses, como se dice comunmente, sino el del corazon lleno de su objeto, y que por consiguiente se niega à la expresion comun y ordinaria; que la poesía no es sino la imitación de la naturaleza; pero no en todo su conjunto, sino en lo que tiene de bello, de grande, de encantador. . . . no hay la menor necesidad de la mitología, para expresar ventajosamente las mas agradables, mas delicadas, mas sublimes verdades. . . .⁴⁹

The writer of the preceding passage shows the extent to which he had accepted contemporary sentimental views of poetry; he is representative of the *Diario's* more progressive writers who traced poetry's origins to the special language men used in talking to their gods, but who recognized an evolution in poetic language such that the sublime element was defined in

terms of personal feelings.

In a letter published in the *Diario* during May, 1809 the subject of figurative language in poetry and in fables was identified with the reverence early peoples used in speaking of their kings and their gods. The discussion shows the extent to which the demystifying spirit of the Enlightenment was affecting not only the objects of faith, the church and the king, but also the arts.

La primera vez que los quisieron establecer un culto, èsto es, la primera vez que quisieron dar à la divinidad señales exteriores de respeto y de amor, no pudieron hacer otra cosa que servirse de aquellos, con que demostraban à sus gefes èstos sentimientos, y por consiguiente los homenages, que hacian à sus gefes, los hicieron tambien à los dioses. . . .

Se supone que en todos los tiempos se han sabido como en el día distinguir las demostraciones de amor y de respeto que se deben à la divinidad, y las que se deben à los grandes de la tierra, y se juzga en consecuencia que estas cosas se confundieron por depravacion. . . .

En efecto, no habiendose inventado el culto dado a los dioses sino despues de los homenages hechos à los gefes, no se podía hablar de un Rey cuya memoria era cara, sino como se hubiera hablado de un Dios. Los signos de amor, de respeto y de reconocimiento, los títulos, los nombres, todo era comun; y por esto todo se confundio bien pronto. Los dioses vinieron à ser hombres, y los hombres vinieron à ser dioses. Tal es el origen de las fábulas, que por una parte hacen reynar à los dioses sobre la tierra, les dãn nuestras pasiones, nuestras virtudes, nuestros vicios, y por otra colocan à los soberanos en el cielo, confiandoles el gobierno del universo.⁵⁰

The passage is remarkable for its attack on the traditional belief that the king was God's representative on earth; in the eyes of contemporary readers the monarch must be lowered to his rightful status as man.

The writer of this long article with revolutionary implications is not identified. He says that even more confusion occurred when the Greeks and Romans adopted the symbols of Eastern religions, whose languages, because they were impoverished, used images rather than the arbitrary signs of writing. The Greeks and Romans, not understanding the allegorical use of language, took literally these "ficciones poéticas," and thus these marvelous traditions were passed on uncritically.

. . . y se cambiaron en otras tantas tradiciones, que se vieron casi precisados à conservar los historiadores sin critica, y de las que hubiera sido quizá peligroso el dudar: porque para los hombres muchas veces es mas sagrado un error inventado que la misma verdad. Por otra parte la explicación de èstas sabias alegorias pendia de especulaciones demasiado sublimes, para que el pueblo y el literato mediano, que casi siempre es pueblo à los ojos de la ciencia, pudiesen jamás explicarlas. Como la corteza de mytologia agradaba porque era brillante y variada, se detuvieron en ella. La verdad residiò solo en dos ó tres hombres, como suele acontecer, y el error en todos los demás.⁵¹

Thus, in asserting that the possession of truth is tied to class structure, the author reveals his elitist position. He argues that credulity based on ignorance can product benefits for the emerging culture.

En estas asambleas [los juegos Panatheneos] de la Grecia se trataba de las acciones heroicas, de maravillas, de fábulas. Todo lo que se veía, todo lo que se oía, aumentaba el valor, conducía al heroísmo, y hacía durar las preocupaciones útiles. La curiosidad tenía toda la viveza que dá un principio de conocimientos; y la credulidad era grande porque la ignorancia lo hacía todo posible. Así las costumbres se dulcificaban sin debilitarse, se conducían á grandes cosas porque las creían mayores; los prodigios fabulosos preparaban los verdaderos prodigios; y estos pueblos que poco antes esparcidos apenas conocían, comenzaban á mirarse como una misma y sola nación, y á despreciar á las otras⁵²

While the writer ostensibly warns contemporary *eruditos* who may, in their studies of antiquity, repeat the old myths without critically examining them, his explanation of metaphorical language suggests that the age he is addressing, or at least its educated elite, can live without the mysteries of imaginative belief in areas such as politics and religion.

2) Ambiguity and Affective Considerations

If as in this instance the ambiguous use of language in poetry and fables is generally condemned because it perpetuates error unwittingly, the knowing use of ambiguous language is condoned in the series of articles in which the story of Philip of Macedonia suggestively parallels that of Napoleon.⁵³ The writer of the series on Philip apparently trusts that his language, though it employs metaphor, is sufficiently transparent to show that history repeats itself. Consequently, his readers will not accept the story literally but instead see the possibilities for "escarmiento y reforma." The distinction between the knowing and the unknowing use of ambiguous language reflects certain problems which the aesthetics of the period tried to solve. At the root of the problem was the question of verisimilitude, a question in which the affective considerations are fully as important as those pertaining to the work of art itself. The reader or the viewer was expected to believe in the historical accuracy of the story or the moral rightness of the message; whether the work reproduced reality faithfully was immaterial. Believability excluded fantasy and the extraordinary in aiming for the universal statement which, additionally, might have the capacity to move the reader/viewer. A dialog printed in several of the 1809 issues of the *Diario* dramatized this issue. Arts (las bellas artes) argues with Letters (las bellas letras) and says she can imitate reality. But Letters replies that Arts is more concerned with creating beauty and that it falls to Letters "... producir aquel enlace de ideas y sensaciones, que deben excitarse en el corazon del hombre, para que conozca la virtud."⁵⁴

The issue of art imitating nature was further elaborated in the *Diario* in an article claiming to be a reprint of a dissertation by G. E. Lessing. Discussing whether the characters of a theatrical work should be laden with the author's meaning and therefore function as larger-than-life figures (¿Deben ó no cargarse los caracteres en la comedia?), the author states:

Si en las bellas artes nos sujetásemos meramente á imitar la naturaleza, sin permitir jamás que la adornasen el arte y el ingenio, solo veríamos producciones frías é insípidas, que harían perder á las bellas artes la estimacion que merece. . .

Un poeta cómico jamas conseguirá el hacer a un vicio despreciable, y ridículo, si nó se atreve á apartarse de la naturaleza. Imitandola servilmente solo ofrecerá á los espectadores lo que todos los días ven en el mundo. ¿Pero quién es el que vá á el espectáculo, para ver lo que halla con demasiada frecuencia en otra parte? Y así para despertar la atencion de los espectadores, debe el poeta añadir algunas pinceladas á los caracteres de los personajes. . .

Si se exámina un avaro en su vida privada, se advertiran muchas cosas chocantes en su conducta, y muy pocas harán reír. Presentese éste avaro en la escena, y dexandole cual es, dudo mucho que excite la indignacion del espectador. Aun quando esto suceda, ¿agraderá éste cuadro? ¿será de alguna utilidad? pero presentese mas bien por la parte ridicula, que por la despreciable, y excitará la risa, gustará su pintura, y no podrá menos el espectador de despreciar la avaricia.⁵⁵

Comedy as a vehicle for satire interested the *Diario* writer and in its distancing qualities was also defined in terms of its affective value. An issue published in 1808 printed a translation of a dialog between Paracelso and Molière by Fontenelle. Molière says:

Para reírse de las cosas del mundo, es menester en cierto modo verlo desde fuera, y la comedia nos saca de él . . . ¿Cuántas veces sucede que al mismo tiempo que una parte de nosotros hace alguna cosa con ardor y empeno, otra parte se rie de ello? Y si se apúria, se hallaría aún otra tercera parte, que se burlase juntamente de las dos primeras. . . El que quiera pintar para la immortalidad, debe pintar tontos.⁵⁶

D. The Novel

The modern age was no longer the heroic age as the popularity of the comic figure of Don Quijote had proven, yet the mention made of the novel in the *Diario* shows that Nueva España, like France and England, refused to recognize the novel's comic appropriateness. Novel reading was considered a frivolous pastime. The main objection to it seemed to be that, unlike the *historia* which recounted what had truly happened, the novel presented an invented reality. That it was illogical to scorn a genre on this basis when the theater's presentation of stories that might have happened escaped criticism was explored as the defense of a story from Mexico's ancient history.⁵⁷ Sadigier, a writer in the April 25, 1808 issue, had criticized a plot taken from the work of the Jesuit historian P. Clavigero, who had described Mexico's pre-Columbian civilization in terms of its architectural legacy and who had also written glowingly of its history. Sadagier disparaged the story as "una ridicula novela," "una patraña como las que suele acinar la historia antigua de México,"⁵⁸ thus revealing a common attitude toward the novel. His objection was quickly answered in a way that suggests not just a defense of imaginative literature, but also of the research increasingly being conducted into Mexico's Indian past.⁵⁹

Nueva España maintained an ambivalent position with respect to the

novel. While Neoclassic aesthetics originating in France frowned on the novel,⁶⁰ the colony's Spanish inheritance claimed pride in the form which was essentially a Spanish invention. *Don Quijote* was described admiringly in an article which compared Cervantes' hero with that of Avellaneda:

Don Quixote, según la idea que nos da Cervantes, es la de un hombre bastante instruido, y que solo disparataba en cosas concernientes á caballería, y esta misma instruccion, y cordura, que demuestra en todas sus demas acciones, es la que nos causa mas lastima, quando vemos su locura en materias de caballería. En Avellaneda es todo al contrario, pues lejos de manifestarse D. Quixote un hombre, como llevo dicho nos lo pinta Cervantes, es un loco furioso, temible, sin discernimiento ninguno en nada, y en fin un loco rematado.⁶¹

The objections to the novel are spelled out in an article reporting the popularity of the novel in England, a country generally regarded as civilized in spite of such customs as its interest in the barbaric sport of boxing.⁶² Anything proper to women—*afeminación*—was generally considered decadent in Nueva España, yet the fact that the long article appeared in the *Diario* at all suggests that the form was being viewed with some seriousness.

La Inglaterra es el país de las novelas, pues es el género de literatura que mas se cultiva y lee. Muchos hombres de talento se han dedicado a este género, dando de este modo á su nación, cierta superioridad en esta parte. Richardson y Fielding, nos ha dado el modelo, el uno, de la novela *sentimental*, ó de ternura, y el otro, de la novela crítica. La imitacion de estos dos autores, y la de Sterne, ha producido un género de composicion, que podemos llamar *manera inglesa*. Consiste en mezclar el tono patético, con el cómico; el estilo descriptivo y el dramático, y en el escrupuloso cuidado de representar la verdad física y moral. El gran número de mugeres que han escrito novelas, ha contribuido tambien mucho á formar esta especie de estilo. De todas las obras literarias, la novela es aquella en que las mugeres pueden sobresalir mas, pues el amor, que es el principal asunto de todas, es la pasión que mejor conocen.

Todos los años se publican muchísimas novelas, sin nombre de autor, y con solo esta firma: By á Lady (Por una señora). Sería equivocarse en creer, que realmente sean estas novelas escritas por una muger. Su autor es por lo comun algun feliz, que tira por este medio á despachar su obra; pues siendo las mugeres las que mas novelas leen, prefieren siempre las que se dicen escritas por personas de su sexo.

Una señora dotada de grande imaginacion, y que posee el arte de escribir, ha introducido un nuevo género, que merece toda la crítica que se ha hecho de las novelas en general. Esta señora es madama Radcliffe, la qual ha tirado á excitar la curiosidad, y fixar la atencion de los lectores con sucesos extraordinarios y misteriosos, conmoviendo la imaginacion con objetos que deben hacer grande impresion en ella, como espectros, fantasmas, cavernas, ruinas de edificios, asesinatos, sepulcros &c. El buen éxito que ha tenido este género, que llamaremos horroroso y *fantasmagórico*, ha producido muchísimas copias, que han aumentado sus defectos. El gusto y la razon se oponen á un género contrario á la verosimilitud, que no presenta crítica alguna de las costumbres, ningun objeto moral, y que tira por lo contrario, á extender y fortificar los errores y preocupaciones; muchos vuelven á gustar del buen género de novela; pero no por eso decaerá este

nuevo en Inglaterra, pues no hay país en que mas se crea en duendes, fantasmas y bruxerías.

Sería difícil decir el número de novelas que todos los años se publican en Inglaterra, aunque algunos dicen que llegan á doscientas. Casi todas duran muy poco, sirviendo solo de entretenimiento á los ociosos, y principalmente á las mugeres.⁶³

The reporting shows a familiarity with contemporary fashion which literary historians have not always acknowledged in the intellectual life of the colony. The thoughtful discussion of the Gothic novel reflects a problem Enlightenment thinkers found with the novel generally. Verisimilitude was to be gained through an appeal by way of reason to the physical and moral truths; any excessive affective appeal made for its own sake to the imagination, as in the Gothic novel, abandoned concern for verisimilitude and therefore was morally dangerous.

E. Imitation

The conflicting attitudes toward the novel in Nueva España convey a sense of the larger dilemma the colony was facing. Recognizing the maturity of Europe and the infancy of Mexico, whose leadership would Mexico follow—that of France, England or Spain? Both the traditional structure of the monarchy and the educational framework of the Enlightenment, such as it was imported into Mexico, placed importance on the concept of imitation according to a dependent model. A society, it was thought, ought to be guided by leaders whose duty it was to provide examples of conduct as well as direct instruction; thus imitation was at the heart of the popularity of biography and history. The accusation of perfidy made against P. Hidalgo was made more severe because he betrayed his charge as a parish priest, one of those entrusted with the responsibility of public instruction in the development of law and order.⁶⁴ In a largely illiterate society, good speech models, for example, were regarded as important and deserving of respect—not to be seen as *agachupinado*.⁶⁵

But again, as in most of the issues which the *Diario* put forth, there was in this period evidence of critical thinking, so that the opposing viewpoint appeared. One pro-Spanish writer, after the invasion of Spain by the French, complained of blind imitation:

Guerra contra los franceses, y andar á la francesa, no viene al caso. Queremos que no nos dominen; pero si seguimos con tanto entusiasmo sus costumbres y sus modas, ya tienen andado mas de la mitad del camino. Yo no quiero meterme en la gracia o conveniencia que tengan las patillas, los grandes sombreros, y pequeños chalecos y capotes; pero quisiera, que cuando los franceses llevan grandes patillas, nosotros nos presentémos trasquilados. . . . ¿De qué sirve que seamos espanoles libres en el corazon, si somos franceses en el traje y en los modales?⁶⁶

Another writer saw that the desire to emulate and achieve, if it was frustrated in an undeveloped country which had no industry, could result in “una apatía y abatimiento análogo á su miseria.”⁶⁷ And still another

writer recognized in the Enlightenment educational process, not an annihilation of existing traditions, but a development of latent capabilities, so that the Europeanizing force was seen as somewhat altered:

Las ciencias, y en especial las artes que las siguen, mudan indubitablemente la faz de un Estado y de una Ciudad, pero no tanto creando nuevas costumbres, quanto desenvolviendo las que estaban para brotar, y que solo aguardaban la ocasion de manifestarse. . . . He aquí el objeto de las ciencias y de las artes. Su claridad nos descubre objetos que no conocíamos absolutamente, y que solo conocíamos por ciertos aspectos. . . . Entre los Hurónes é Iroqueses, hay Césares, Alexandros, Neutones, Leibnitz, Cathilinas, Cromwees, pero están en bruto, y jamás tendrán en estas extremas circunstancias razon suficiente de desenvolverse. Esto solo sucedería como lo veremos despues, quando las ciencias suministrasen reglas de conducta, y motivos para la observancia de estas reglas, y quando influyesen en las costumbres con una accion inmediata. . . .⁶⁸

F. Views of the Period

Generally, there was a consciousness that the present age was different from the past; the Enlightenment created expectations for development that most granted were in the process of being realized. One letter written from Paris expressed more satisfaction with progress in arts and sciences than in the evolution of political skills (*costumbres*). Yet the author concludes by describing a general consensus that the present is superior to the past:

Las artes se perfeccionan mas pronto que las costumbres, por que se cuida infinitamente mas de las primeras. La cocina de hoy es mas delicada y mas fina, y aún mas sana, que las de ahora cuarenta años. Se canta y se bayla mejor, y en lo general se representa mejor la comedia. La medicina es menos mortífera, y la cirugía ofrece curaciones maravillosas: la química es admirable en sus descubrimientos nuevos. Empezamos ya à percibir la buena música y à adoptarla. Nuestros vestidos son menos molestos, mas sencillos, mas frescos, y mas cómodos. Se hacen muy bonitos versos, y con profusion; y aún ya no es de un mérito raro. Tenemos libros mejores que los del siglo pasado (el XVII). Yo estoy seguro de que nos adelantará la generacion futura: por que mientras los espíritus muy fastidiosos, ó muy ignorantes declaman la decadencia, yo veo que en vez de atrasar se adelanta. . . .⁶⁹

Though printed in the *Diario* in April, 1809 and meant to serve as a commentary on that period, the observation had obviously been made some time in the previous century.

Mexicans in the early years of the nineteenth century appeared to be struggling with the Enlightenment's promise of progress. One writer who located the Golden Age sometime in the past associated its surviving traces with decadence; he believed some new effort was called for:

¡Bellos tiempos! . . . ¡Alegres dias! . . . ¡Siglo nuevo! . . . El pasado fue ilustrado . . . ¿Como llamaremos al actual? . . . Vivimos al tañir de las castañuelas . . . Nuestras tarás son las danzas del bolero, y cachirulo. . . . Nuestra ocupacion amores, y juego . . . El ejercicio diario adorno, y afeiminacion . . . El destino la ociosidad, y noñerías . . . La educacion marcialidad, é ignorancia . . . El estudio novelas, y comedias . . . Somos hombres en lo personal. En la figura hermafroditas . . . En el traje extranjeros . . . En la aplicacion otentotes . . . En las producciones violetos . . . En las acciones Adonis . . . En el andar zaranderos . . . En lo compuestos filenos . . . En lo satisfechos narcisos . . . En las modas

monos . . . En lo que interesa topos . . . En lo politico Sanfanzones.⁷⁰

In a similar vein another contributor to the *Diario* recognized in the excessive spending of the aristocracy attempting to acquire the external signs of the Enlightenment a departure from the practices of the colony's forefathers:

¡Que tiempos exclaman tan calamitosos! ¡Que diferencia de este siglo á el de nuestros Padres! ¡Si! La hay sin duda; pero de la conducta ruínosa con que los que hoy viven, se procuran su desgracia á la sabia y reglada de nuestros Padres! Oy el artesano se entrega á la molición, el paisano de mediana esfera, al fausto, el noble á los gastos mas locos y superfluos. En vista de tal desorden es fácil conjeturar, qual es el origen de las desgracias, de que se quejan muchos, que se las causan á sí mismos con su conducta. Nuestros Padres fueron unos sabios económicos de sus bienes: tenían sobrado de este modo para subvenir á las necesidades de sus semejantes, sin arruinarse. Llevaban á los pies del trono ausilios, que mantenian su gloria, y afirmaban la dicha publica. La patria tubo en ellos sus Padres, y su moderacion despues de tan utiles servicios, pudo dejar á su familia un comodo establecimiento. Imítese esta conducta de nuestros mayores, y se renovarán aquellos tiempos felices, que hoy se descan: habrá mas abundancia y menos calamidades, al paso que se modere el lujo, que se extinga el *juego* y la disolucion, y que la industria, y el trabajo sacudan la pereza, y destierran la ociosidad.⁷¹

Who the fathers of the *patria* might be is not made clear; rather than the original Indians or earlier generations of Spanish colonials, they seem to have been invented by the writer as model users of the country's resources.

G. Conclusion

Newspapers reveal the impact Enlightenment culture had on Nueva España. Many aspects of the European development, such as a spirit of questioning and secular impatience with the authority of Church and crown, were taken over easily. Some, such as the curiosity into fields of knowledge not explored before, had a unique interpretation in a society characterized by high illiteracy and a population of diverse racial backgrounds; café culture was an attempt to translate the enlightening process into a civilizing effort. Even the complaints of decadence show a general expectancy that life would be better because of the age's faith in man's reason to bring about changes for the good; the accusations against the nobility because of its spending and unproductiveness only show an awareness that imitation in externals does not produce a change of spirit.

Thinking colonials appear to have been torn between the message of progress preached by the European Enlightenment and promised by political events in Europe and their own country, and the evidence of grave problems in their own experience. They looked to the arts and literature with hope that these traditional symbols of culture could be used to educate their people in the lessons of modernity and urbanity. The questions they were asking of aesthetics show that language, genre, verisimilitude, comedy, etc., were no longer topics of idle concern for an aristocracy but instead subjects, sometimes with political overtones, profitably studied by concerned citizens to benefit a developing society as a whole.

Notes

1. Examples are Bernabé Navarro B., *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII* (México: UNAM, 1964), particularly Chapt. 9; Dorothy Tanck Estrada, *La educación ilustrada (1786-1836)* (México: El Colegio de México, 1977); John Tate Lanning, *Academic Culture in the Spanish Colonies* (London, New York: Oxford 1940); Julio Jiménez Rueda, *Historia de la cultura en México: El virreinato* (México: Ed. Cultura, 1950).
2. See, for example, Irving Leonard, *Books of the Brave* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949). In this connection the collection of essays edited by Arthur P. Whitaker, *Latin America and the Enlightenment*, 2nd ed. (Ithaca, London: Cornell University Press, 1961), is remarkable for its emphasis on the active role Latin America played in shaping the European Enlightenment.
3. See, for example, Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*, 9a ed. (México: Ed. Porrúa, 1966), pp. 111-134; Luis G. Urbina, *La vida literaria de México, y la literatura mexicana durante la Guerra de la Independencia* (México: Ed. Porrúa, 1965), Cap. 2. After a long section on the poetry of the period, Urbina quickly dismisses the literary worth of Fernández de Lizardi's novels: "'El Pensador' novelista, es poco distinto del 'Pensador' periodista." Alfonso Reyes in "*El Periquillo Sarmiento* y la crítica mexicana, 1956), 169-178, emphasizes the critical view that the sociological and moral aspects of Lizardi's novel stand ahead of its literary qualities. That literary histories continue to point to third-class poetry of the period as literature, while regarding *El Periquillo Sarmiento* as history or sociology, betray the willingness of many critics to see art only in the traditionally upper-class form of poetry.
4. See, for example, Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, (Palo Alto, Ca.: Pacific Books, 1961), particularly Chapt. 3.
5. See, for example, Ruth Wold, *Diario de México: Primer Cotidiano de Nueva España* (Madrid: Ed. Gredos, 1970), particularly Chapt. 2-6, 9.
6. *Ibid.*, p. 15.
7. Antonio Gramsci, *History, Philosophy and Culture in the Young Gramsci*, ed. Pedro Cavalcanti and Paul Piccone (Saint Louis: Telos Press, 1975), p. 21.
8. Q, *Diario de México* [México, D.F.], Tomo 11, Núm. 1549, 28 diciembre, 1809.
9. Wold, p. 8.
10. There were series discussing life in Paris and London as well as life in the Greek and Roman empires.
11. Unsigned, *Diario*, Tomo 2, Núm. 96-98, 4-6 enero, 1806.
12. Unsigned, *Diario*, Tomo 4, Núm. 402, 6 noviembre, 1806.
13. Unsigned, *Diario*, Tomo 12, Núm. 1644, 2 abril, 1810.
14. See, for example, "El Melancólico," "Resumen histórico político de los sucesos de la Europa desde la declaración de la guerra con la Alemania hasta la toma de Viena," *Diario*, Tomo 2, Núm. 146-148, 23-25 febrero, 1806; then the biography of Napoleon, Unsigned, "El Tirano de la Europa," *Diario*, Tomo 9, Núm. 1106-1109-1112, 10 and 13-16 octubre, 1808; also Unsigned, "Idea histórica de Bonaparte," *Diario*, Tomo 9, Núm. 1159-1160, 2-3 diciembre, 1808, which is favorable to him in describing his military exploits.

15. See, for example, the series by J. M. W. Barquera on Alexander as the symbol of an empire builder, "La sinceridad. Anéctoda quinta," *Diario*, Tomo 7, Núm. 771, 9 noviembre, 1807.
16. "El Melancólico," "Economía rural," *Diario*, Tomo 7, Núm. 709-710, 3-9 septiembre, 1807.
17. See unsigned series running Fall, 1806, on wealth, particularly Núm. 417-419, Tomo 4, 21-23 noviembre.
18. Unsigned, "Utilidad, o inutilidad de las cosas," *Diario*, Tomo 4, Núm. 356-357, 21-22 septiembre, 1806.
19. "Edicto del Santo Tribunal de la Fe. Prohibidos aún para los que tienen licencia," *Diario*, Tomo 11, Núm. 1454, 24 septiembre, 1809.
20. See, for example, Leonard, *Books*; F. Rodríguez Marín, *El "Quijote" y Don Quijote en América* (Madrid: Librería Sucesores de Hernando, 1911); John E. Longhurst, "Fielding and Swift in Mexico," *Modern Language Journal*, 36 (April, 1952), 186-187.
21. Unsigned, *Diario*, Tomo 11, Núm. 1463-1464, 3-4 octubre, 1809.
22. Q. "Crítica. Sobre el espíritu de contradicción," *Diario*, Tomo 11, Núm. 1548, 27 diciembre, 1809.
23. The latter is one paper which J. M. Miquel i Verges' excellent book, *La independencia mexicana y la prensa insurgente* (México: Colegio de México, 1941) does not mention.
24. "Diálogo entre un liberal y Fernandino," *El Redactor Mexicano*, [México, D.F.], Núm. 7, p. 53.
25. Unsigned, "Sobre los bayles nocturnos con motivo de la muerte de los párvulos," *Diario*, Tomo 2, Núm. 105, 13 enero, 1806.
26. "Tablas de Humboldt," *Diario*, Tomo 6, Núm. 596-598, 18-20 mayo, 1807. This article quotes Humboldt's statistics that the population of Nueva España in 1803 was 5,764,731, with the population of the colony dividing thusly:

75,000	Europeans
1,000,000	Spaniards or white Americans
2,300,000	Indians
2,385,000	Persons of other castes ("castas mixtas de indio, americano, europeo, asiático, africano & resultado bien diverso de lo que hasta ahora se ha creído")

5,760,000

However, in the more complete version of Humboldt's essay, the naturalist warned that this figure was "probably much below the existing population." (Alexander von Humboldt, *Political Essay on the Kingdom of New Spain*, ed Mary Maples Dunn (New York: Alfred A. Knopf, 1972), p. 37.

27. Francisco, Arzobispo de Toledo, Madrid, 6 septiembre, 1780; reprinted *Diario*, Tomo 11, Núm. 1405, 6 agosto, 1809.
28. "El tocayo de Clarita." "Allá va eso," *Diario*, Tomo 12, Núm. 1610, 27 febrero, 1810.
29. "El cafetero padraastro de Clarita L.F.E.," "Quítate, que te pego," *Diario*, Tomo 12, Núm. 1616, 5 marzo, 1810.
30. Barueq., "Carta segunda," *Diario*, Tomo 1, Núm. 51, 20 noviembre, 1805.
31. J.M.P., "Concluye la carta sobre educacion," *Diario*, Tomo 2, Núm. 118, 26 enero, 1806.

32. "Nota del Diarista a éste y los demás advertidores," *Diario*, Tomo 11, Núm. 1543, 22 diciembre, 1809.
33. Unsigned, "¿Las ciencias han corrompido las costumbres?," *Diario*, Tomo 1, Núm. 58-60, 15-17 febrero, 1813.
34. "El Bascongado," "Lenguage del Silbido," *Diario*, Tomo 1, Núm. 40, 9 noviembre, 1805.
35. "El Melancólico," "Sobre las bellas artes," *Diario*, Tomo 1, Núm. 88, 27 diciembre, 1805.
36. "F. Adan Cajazul," "Segunda respuesta del escrupuloso," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1221, 2 febrero, 1809.
37. "El Escuelero de Tierradentro," "Educación de Querétaro," *Diario*, Tomo 1, Núm. 64-66, 3-5 diciembre, 1805; also L.P., "Pronunciación," *Diario*, Tomo 2, Núm. 119, 27 enero, 1805.
38. *Semanario patriótico*, Núm. 3, 15 septiembre, 1808, reprinted in *Diario*, Tomo 11, Núm. 1399, 31 julio, 1809; also Unsigned, "Patria," *Diario*, Tomo 16, Núm. 2341, 1 marzo, 1812.
39. "El Escuelero de Tierradentro," "Sigue la carta de educacion de Querétaro," *Diario*, Tomo 1, Núm. 66, 5 diciembre, 1805.
40. Bustamante, "Idea de un manuscrito," *Diario*, Tomo 7, Núm. 770, 8 noviembre, 1807.
41. See "Criollo Pueblano," "Pronunciacion," *Diario*, Tomo 2, Núm. 131, 8 febrero, 1806.
42. *Efemérides de España*, Núm. 315, "sobre el buen tono," reprinted *Diario*, Tomo 12, Núm. 1553-1554, 1-2 enero, 1810.
43. See, for example, "El Observativo," "Críticos de Sermones," also accompanying note, *Diario*, Tomo 3, Núm. 222, 10 mayo, 1806.
44. See, for example, "El Melancólico," "Pedanteria de los fingidos Abogados," *Diario*, Tomo 2, Núm. 101-102, 9-10 enero, 1806; El Poblano, "Contra el uso de formulas latinas propio de los Abogados," *Diario*, Tomo 2, Núm. 112, 20 enero, 1806.
45. See Unsigned, "Multa tulit, Fecitque puer, sudavit et alsit," *Diario*, Tomo 3, Núm. 292, 19 julio, 1806.
46. See "El Ex-D.P.," *Diario*, Tomo 1, Núm. 34, 3 noviembre, 1805. On Latin as an outmoded and meaningless language, particularly with respect to a study of law, see "El Semi-Sabio," *Diario*, Tomo 2, Núm. 110, 18 enero, 1806.
47. Calleja, "Humanidades," *Diario*, Tomo 1, Núm. 127, 4 febrero, 1806.
48. "Son superiores las bellas letras à las bellas artes. Alegoría por Mr. Klopstock," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1247, 1249-1250, 1 and 3-4 marzo, 1809; see also "El Quixote del Parnaso," "Poesia," *Diario*, Tomo 2, Núm. 142, 19 febrero, 1806.
49. Unsigned, "Discurso sobre el uso de la mitología en las composiciones poéticas," *Diario*, Tomo 9, Núm. 1086, 1102-1103, 1105, 20 septiembre, 6-7 and 9 octubre, 1808. Second part promised not included due to political news.
50. Unsigned, "Historia antigua," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1313, 6 mayo, 1809; see also J.M.W. Barquera, "La sinceridad," *Diario*, Tomo 7, Núm. 771, 2 noviembre, 1807, in which Barquera writes: "Convengo justamente en que Alexandro es digno de todos los honores que puede merecer un mortal; pero sábete que hay mucha diferencia entre el culto que se dà á los dioses, y el respeto que se tributa à los hombres."
51. Unsigned, "Discurso sobre el estilo alegórico de la remota antigüedad, y sobre su influencia en la historia," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1325-1334, 18-27 mayo, 1809.

52. Unsigned, "Historia antigua," *Diario*, Tomo 11, Núm. 1379, 11 julio, 1809.
53. W.K., "Nada hay nuevo baxo el sol." *Diario*, Tomo 12, Núm. 1619-1620, 8-9 marzo, 1810.
54. "Son superiores las bellas letras a las bellas artes. Alegoría por Mr. Klopstock," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1247, 1249-1250, 1 and 3-4 marzo, 1809.
55. "¿Deben ò no cargarse los caracteres en la comedia? Disertación por G. E. Lessing," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1258-1259, 1283-1285, 12-13 marzo, 6-8 abril, 1809. Reprinted as "¿Es o no liberal el arte de los cómicos? Disertacion por M.G.E. Lessing," *Diario*, Tomo 1, Núm. 69, 71, 28 febrero, 1 marzo, 1813.
56. "Dialogo entre Paracelso y Molière por Mr. de Fontenelle," *Diario*, Tomo 8, Núm. 925-926, 11-12 abril, 1808.
57. J.J.Z., "Antigüedad mexicana," *Diario*, Tomo 8, Núm. 956-964, 12-20 mayo, 1808.
58. "Sadagier," "Argumento contra la historia antigua de México, escrita por el Padre Clavijero, deducido del sacrificio gladiatorio del tlaxcalteca Tlahuicole," *Diario*, Tomo 8, Núm. 939, 25 abril, 1808.
59. "Antisadigier," *Diario*, Tomo 8, Núm. 952, 963-964, 975-976, 8, 19-20, 31 mayo, 1 junio, 1808.
60. See, for example, *Diario*, Tomo 1, Núm. 5, 5 octubre, 1805: "Con todo, hay muy pocas que desde sus primeros años no hayan aprendido en las comedias y romances, así como en las novelas y cantares profanos, quanto sobra para despertar y nutrir en su corazon los vicios á que su sexó propende."
61. "El Doctor Pedro Recio, natural de Tírteoafuera," *Diario*, Tomo 12, Núm. 1627-1628, 16-17 marzo, 1810.
62. "Londres-Pugilato," *Diario*, Tomo 12, Núm. 1651, 9 abril, 1810.
63. "Londres-Novelas," *Diario*, Tomo 16, Núm. 2412, 11 mayo, 1812.
64. Andres Zarquechabala, "Rasgo político," *Diario*, Tomo 11, Núm. 1495, 4 noviembre, 1809.
65. "Criollo Pueblano," "Pronunciacion," *Diario*, Tomo 2, Núm. 131, 8 febrero, 1806.
66. "Reflexiones de un español rancio," *Diario*, Tomo 13, Núm. 1845, 21 octubre, 1810.
67. "El rústico Tierradentreño," "Apología de la hipótesis patriótica del núm. 1723 (21 junio, 1810)," *Diario*, Tomo 13, Núm. 1769-1770, 6-7 agosto, 1810.
68. "¿Las ciencias han corrompido las costumbres?," *Diario*, Tomo 1, Núm. 58-60, 15-17 febrero, 1813.
69. Unsigned, "Paris. Progresos de las artes, Cap. 99," *Diario*, Tomo 10, Núm. 1281, 4 abril, 1809.
70. "El Bascongado Enebacho," "Hombres á la moderna," *Diario*, Tomo 4, Núm. 451, 25 diciembre, 1806.
71. "El Sobrino," "Reflexiones sobre las riquezas," *Diario*, Tomo 3, Núm. 318, 14 agosto, 1806.

Historia Social de la Literatura Española (*en lengua castellana*):

C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas and I.M. Zavala
Madrid: Castalia, Vol I, II (1978); Vol. III (1979)

Elías L. Rivers
State University of New York
Stony Brook

This collective work, coordinated by Rodríguez Puértolas, is a significant attempt at a political rewriting of Spanish literary history: the authors propose to reread the familiar authors and texts against a background of economic and social infrastructures, political institutions, and ideological superstructures. The "Explicación previa" (Vol. I, pp. 9-42) is a Marxist declaration of faith: after a very brief survey of different approaches (positivism, vanguardism, formalism, new criticism, stylistics, structuralism), we have a more detailed explanation of historical, dialectical materialism as a philosophy upon which to base another sort of literary criticism and history. Economic production, class struggle, and revolution are seen as the fundamental moving forces behind all social phenomena, including literature (I, 22-23):

En última instancia [their emphasis . . .] la producción de un texto (o de una serie de textos, o del estilo de una época) está determinada por las relaciones sociales de producción dominantes en un período específico, bien sea un acomodo ideológico o en contradicción con la tendencia dominante. Pero las nociones de "forma histórica determinada", "tendencia dominante", "acomodo" y "antagonismo ideológico" añaden gran complejidad al asunto . . .

There is, of course, no pretense at theoretical originality here, but rather an attempt to state a Marxist consensus. The purpose of such a literary history is not purely scientific: "nuestra primera meta habrá de ser la reforma de la conciencia" (I, 29).

While one can hardly question the good faith of such a theoretical position, one may well wish to question some of the emphases in the survey

of Marxist literary accomplishments which follows (I, 29-34). For example: "Aquella polémica fue zanjada por la vía stalinista en el Congreso de Escritores de Moscú en 1934 con la decisión a favor del 'realismo socialista', pero dista mucho hoy mismo de estar resuelta" (I, 31); this is a weak conclusion to the great debate between Brecht and Lukács. The authors apparently feel obliged to defend Lukács and to consider Brecht, like Benjamin, "un tanto 'heterodoxo' ". But one must recognize even here the authors' desire to define a Marxist approach to literature which is "anti-mecanicista" and inclusive, opposed only to "la crítica literaria burguesa anclada en un irracional ahistoricismo" (I, 32-33).

After this ambitious theoretical statement of purpose, the practical application is somewhat disappointing. Of the fifteen major historical subdivisions of the work, fourteen are preceded by brief "notas introductorias" intended to summarize the historical (that is, economic, social, political, ideological) background of each period. Given the incomplete state of our knowledge of Spanish history, these introductory notes are uneven, ranging from vague speculation as to the degree of Spanish feudalization (I, 46) to detailed firsthand acquaintance with the Franco regime (III, 73-82). This unevenness naturally affects our capacity for a social understanding of the literature belonging to each period. It is hard, for example, to judge precisely in what respects the *Poema de mio Cid* "reflects" the social reality of 12th- or 13th-century Castile. We can easily agree that it is "propaganda" which "falsifies" history; but to what extent is the anti-decadent or anti-Leonese defense of the Castilian *infanzón* really proto-bourgeois? When the anonymous poet writes (or chants) that "burgeses e burgesas por las finiestras son", our historians comment: "De este modo, los intereses de la incipiente burguesía se unirían con los del infanzón, en ataque combinado contra la aristocracia" (I, 55). Here both the poet and our historians seem to be playing with a word: "burgeses" as city-dwellers, as citizens of Burgos, and/or as members of Marx's 19th-century bourgeoisie. Historical etymology usually, as in the case of St. Isador, reflects a reality which is more poetic (i.e., linguistic) than social or scientific. The real proto-bourgeoisie of this poem are not "burgeses" in general, but specifically two Jewish citizens of Burgos, Don Raquel e Vidas, the moneylending partners whose greedily immoral usury, from the poem's point of view, is justly frustrated by the Cid's seigniorial deception: the feudal order of a functional land-winning aristocracy is vindicated, to the dismay of decadent land-owners and parasitic money-lenders. But admittedly it is hard to analyze such social issues at our present historical distance.

On the other hand, we should be able to judge, by available social evidence, whether or not *Tiempo de silencio* is a mere continuation of "el pesimismo pequeño-burgués de la generación del 98" (III, 209). In this case our historians see the new novelistic techniques of Joyce and Faulkner as simply (III, 210):

las formas particulares de su visión aislacionista del mundo, de un solipsismo que—como en los del 98—pretende trascenderse a sí mismo en la meditación sobre la inutilidad del quehacer humano y—punto particular del que arrancan—sobre el absurdo de la vida irlandesa o la del Sur de los Estados Unidos. [. . .] Luis Martín Santos, profundamente enraizado en las negaciones del 98 (y a través de ellas en una larga tradición que llegaría por lo menos a Quevedo), encuentra la forma contemporánea en la que revive el viejo escepticismo.

This radical separation of form and content permits us to ignore both history and geography: the "same" pessimism is found in Quevedo, in Baroja, in Joyce, in Faulkner, in Martín Santos. One is tempted to ask how this anachronicity is related to that of an apparently "eternal" Spanish bourgeoisie, first seen in the *Poema de mio Cid* and reappearing regularly throughout the three volumes.

Our historians' readings of Garcilaso, and Góngora, raise more subtle questions of interpretation. (After the two preceding random samples, I will now limit myself to two authors with whose writings I am relatively well acquainted.) In recent critical analyses of these poets, pure formalism has no doubt been predominant; we surely need to understand better how their writings may be related to Spanish social history.

Five pages (I, 218-24) are devoted to a plausible hypothesis entitled "La poesía garcilasista: sonetos, amor y sociedad". The Petrarchan sonnet is seen as posing a basic conflict between passionate love and the aristocratic-bourgeois institution of matrimony and family patrimony. Pathetic fallacy allies Nature with Love; Garcilaso's social problems arise from the marriages of Isabel Freire and of his brother's son. "Es en las églogas donde el drama pasional de Garcilaso se manifiesta de modo más coherente y poderoso" (I, 221). Camila, Galatea and Elisa are all identified with Isabel; the poetic solution is one of Neoplatonic, courtly and pastoral sublimation or transcendence. This is in fact close to the traditional autobiographical reading of the eclogues and certain sonnets, a reading ably applied to Garcilaso's complete works by Antonio Prieto (Madrid: S.G.E.L., 1975).

The main problem with this "matrimonial hypothesis," as I see it, is its lack of historical and formal specificity. In 1939 Denis de Rougemont proposed a similar hypothesis in sweeping historical, religious and social terms: there is no doubt that, from its beginnings, the poetry of courtly love, cultivating erotic passion, posed a challenge to the patrimonial institution of matrimony. But how does the conflict differ, in the new Italianate poetry, from that already expressed in troubador lyrics or in the 15th-century Spanish *canciones* and sentimental novels? How does the sonnet itself matter, formally and thematically? Geoffrey Matthews, whose "Sex and the Sonnet" is cited, might possibly have been used to better advantage. And there is neglect of important evidence: in Garcilaso's Second Eclogue it is the traditional marriage of the Duke of Alba that is presented as the antithesis of the passionate and neurotic madness of Albano's love for Camila.

How could we extend this view of Garcilaso's sonnets and eclogues to

include his works as a whole? His awareness of the opposition between art and nature is of ideological importance, especially in his Third Eclogue (see *MLN*, 77 [1962], 130-44, and *BHS*, 44 [1967], 255-66): "artificio" is seen in a pastoral context as the technological link between man and nature, as Marx himself saw it. And Azorín long ago helped us see Garcilaso's lay cosmopolitanism as a transcendence of Castilian provincialism; important historical and ideological hints are also evident in his elegies and epistle (see Claudio Guillén, "Sátira y poética en Garcilaso," *Homenaje a Casaldueiro* [Madrid: Gredos, 1972], pp. 209-33). It seems to me that our historians may be on the right track with Garcilaso's poetry, but they could surely have gone much further.

Góngora's poetry is linked to the works of Quevedo, Gracián and Calderón under the general rubric of "El Barroco como visión del mundo" (I, 319-20):

Que lo que suele llamarse habitualmente Barroco no es sino una ideología o falsa conciencia identificable con el sistema socio-político de la España imperial en decadencia, puede observarse, como es lógico, en los textos literarios de su época, pero también, muy esclarecedoramente, en la historiografía de ese mismo Barroco. [...] es una angustiada forma de vivir y de pensar, tan contradictoria como auténtica. Tras el efímero optimismo del Renacimiento y la crisis del último tercio del XVI, la implantación barroca conduce en sus formas extremas al más violento negativismo de los valores humanos, entroncando todo ello con la inequívoca situación hispánica: el hombre es un ser despreciable; el mundo, lugar de continuos engaños; la vida, un siniestro juego; la muerte, una obsesión morbosa.

While this seems to be perfectly applicable to the writings of a *castizo* fanatic like Quevedo, for example, to what extent can it be applied to the strangely amoral and irreligious poetry of his enemy Góngora: "la obra más extraña, erudita, difícil y oscura, más desmesuradamente artificiosa y aristocrática de toda la literatura en lengua castellana" (I, 322)? Are the *Soledades* and *Polifemo* in fact a poetry of "anguish", a violent denial of human values, an idolatry of death? Our historians seem closer to the mark when they speak of it, paradoxically, as a poetry addressed to "los intelectuales orgánicos de la clase dirigente", "una pequeña minoría de la minoría", while admitting at the same time that "la pretensión de Góngora, en cuanto desafío, resultaba intolerable para los casticistas" such as Lope and Quevedo (I, 325). Instead of analyzing this paradox, our historians prefer Quevedo's "meditar insistente y sombrío sobre una realidad histórica que aparece como caótica y decadente" to what they see as Góngora's "simple desentenderse del problema para elaborar un mundo poético privado" (I, 326). To conclude with "la posibilidad de que su aventura estética haya sido un gran fracaso" (I, 326) is, it seems to me, to admit failure in their own attempt to make social sense of a major author, a failure related to their problem in coping socially with modern poetry in the tradition of Baudelaire, Mallarmé and Juan Ramón Jiménez (I, 325-26; cf. II, 255-343). We must turn to less superficial readers of Góngora, such as R.O. Jones, R. Jammes, M. Molho and, above all John Beverly for probing

hypotheses as to how the *Soledades* may be related to the intellectual, economic, social and political realities of 17th century Spain. The latter critic, in the introduction to his recent edition of the *Soledades* (Madrid: Cátedra, 1979), has combined new historical evidence with suggestions from Benjamin, Mallarmé and others to create exciting new possibilities for the reading of Góngora from a Marxist point of view.

Even when debatable in Marxist terms, this rereading of Spanish literature is always deliberately provocative and sometimes profoundly suggestive, especially when it draws upon Américo Castro's anguished view of Spanish history. (At no point, however, do the authors explain exactly how they reconcile Castro's religious and racial "vividura hispánica" with Marxist materialism.) The problem seems to be that this work does not really put into practice the theoretical program which it proposes in the "Explicación previa"; its provocative suggestiveness is in fact dependent upon the traditional "casticista" view which it attacks. Nowhere is the canon itself, established by 19th-century middle-class foreigners (Bouterwek, Sismondi, Ticknor), ever radically questioned by our Hispanic authors, themselves the sometime employees of American capitalism. Does this canon authentically reflect the literary institutions of pre-19th-century Spain? It has of course been taught to a few modern middle-class *bachillerato* students: what, then, is its real ideological significance as an academic institution within 20th-century Spain? The "casticista" canonical position of popular writers such as Lope and Quevedo is demythologized, but retained as ideologically significant; less accessible authors such as Góngora are demoted in a Lukascian reaction against the Generation of 1927's modern baroque revival, a reaction which at times curiously resembles Don Marcelino's rationalistic standards of classical realism.

It is said that Spain's *catedráticos de instituto* forbid their students, as a matter of principle, to consult this *Historia social* . . . ; their students, therefore, naturally consult it and even successfully plagiarize it in their papers. This not very dangerous political gesture has thus become a financial success for authors and publishers alike. We can look forward to new and improved editions and perhaps to more radical attempts to put into practice the very ambitious "Explicación previa". But this may require a larger team of authors and a longer period of research. Meanwhile we can be grateful to Carlos Blanco, Julio Rodríguez Puértolas and Iris Zavala for a provocative essay, a first step in the right direction.

I&L

A TRILINGUAL AND QUARTERLY MAGAZINE DEVOTED TO
PROMOTING AND DEVELOPING A SOCIO-HISTORICAL
APPROACH TO THE LITERATURE OF THE HISPANIC AND
LUSO-BRAZILIAN CULTURES. PRODUCED IN THE UNITED
STATES OF AMERICA FOR THE INSTITUTE FOR THE STUDY
OF IDEOLOGIES AND LITERATURE (UNIVERSITY OF
MINNESOTA, MINNEAPOLIS)